
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 66 - أبريل 2013

مع العدد مجاناً كتاب:
الكتابات السياسية
الإمام محمد عبده

فيليب روث
ما بعد التنحي

مع تشافيز
في السماء

سورية
سنة ثالثة ثورة

محمود المسعدي
أدوار الكاتب

الثياب.. بيوت وشبابيك

صدر في سلسلة كتاب الدوحة:



وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

تأملات في حوار الحضارات

في ضوء التغيرات الكبيرة التي شهدها العالم خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، ومع تنامي العنف السياسي وازديـاد التطرف والتعصب والإرهاب ظهر مفهوم الحوار بين الحضارات بوصفه السبيل الأمثل لتحقيق التفاهم والتعايش السلمي، وتجنُّب الحروب والصراعات، وحلّ المشكلات والمنازعات بين الدول والحضارات حتى غدا محل اهتمام العلماء والمفكرين والسياسيين، كما اهتمت به مراكز البحوث والمؤسسات والمنظمات الدولية، فأعلنت الجمعية العامة للأمم المتحدة عام 2001 عاماً دولياً للحوار بين الحضارات، وعقدت من أجله الاجتماعات والندوات والمؤتمرات والمنتديات العالمية، وبدا جلياً تعدُّد الرؤى والمنطلقات التي تحكم هذا الحوار وتوجِّه مساراته، وكانت سبباً في حرمانه إحداث تغيُّر حقيقي ملموس حتى الآن، ولعل هذا ما دعا الجمعية العامة للأمم المتحدة إلى أن تصادق في عام 2005 على تأسيس منتدى تحالف الحضارات التابع للأمم المتحدة من أجل تعزيز الحوار الثقافي بين الحضارات ومواجهة التطرف وتعزيز التسامح وضمان الحرية الدينية والتعددية.

وأيا كان طريق التلاقي بين الحضارات في حوار أو تحالف فإنه لن يحقق نتائجه المرجوة إلا برغبة صادقة في التفاهم والوصول إلى حلول مبنية على قناعة دائمة بأن العدل يسبق الأمن وليس العكس، وأن الإصرار على تحقيق الأمن مع سيادة الظلم والاستبداد نوع من المغالطة المفضوحة والاستعلاء الممقوت الذي يؤجج نار العداوة والبغضاء بين الشعوب ويوصد كل أبواب الحوار.

ونقف هنا لنتذكر قولة رسول كسرى حين وجد عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، نائماً تحت ظل شجرة فقال: «حكمت فعدلت فأمنت فنمت يا عمر»، ألا ترى أنه قَدَّم العدل على الأمن؟ وهذا هو مقتضى الحكم الرشيد.

يرى بعض الباحثين أن حوار الحضارات فَقَد مصداقيته لغموضه وعدم تحديده وارتباطه بحرص الغرب على رعاية مصالحه القومية، ويدعو بدلاً منه إلى توازن المصالح بين أطراف الحوار، فذلك أوضح وأنفع.

ويـرى باحثون آخـرون أن حـوار الحضارات تحكمه رؤى متعددة ذات غايات مختلفة وأولويات متباعدة يصعب معها الوصول إلى حوار موضوعي مثمر، وأن نجاحه وفعاليته متوقفان على مدى جدّيته في مناقشة المشكلات والتحديات الراهنة واستطلاع موقف كل حضارة منها والوصول إلى حلول متفق عليها وترجمتها إلى سياسات قابلة للتطبيق.

لن ينجح حوار أو تحالف ينأى بنفسه عن معالجة قضايا عصره التي تؤثر على العلاقات بين الحضارات.

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية

د. حمد بن عبد العزيز الكواري

وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير

د.علي أحمد الكبيسي

مدير التحرير

عزت القمحاوي

الإشراف الفني

سلمان المالك

سكرتير التحرير

نبيل خالد الآغا

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،

شقة 25 ميدان التحرير

تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية



السنة الخامسة - العدد السادس والستون
جمادى الأولى 1434 - أبريل 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الـدوحـة - قـطـر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمـــيــركـــا	100 دولار
كـنـدا واسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد اللّه محمد عبداللّه المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

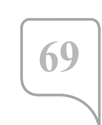
الغلاف الأول:



لوحة الغلاف الأول
Paula Rego - بريطانيا
لوحة الغلاف الأخير
Fernando Botero - كولومبيا

مجاناً مع العدد:

الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم : د.محمد عماره





ملف الأدب
محمود المسعدي
مئة عام من العزة







ملف العدد

الثياب

بيوت وشبابيك



رحيل الرئيس الفنزويلي هيغو تشـافيز (5 مارس/آذار الماضي) المفاجئ، بعدما قضى أربع عشـرة سـنة كاملة في الحكم، حرك كثيرا من ردود الفعل المتعارضـة، العربيـة و العالميـة، فهـو بالنسـبة لمؤيديه البطـل الأخير، وبالنسبة لمعارضيه ليس أول ولا آخر ديكتاتور. «الدوحة» تعود إلى سيرة تشافيز، كما تحدث عنه الروائي الكولومبي الكبير غابريال غارسيا ماكيز.

رواية الرئيس كما رواها ماركيز

ساعات في السّماء مع تشافيز

سارة ح. عبدالحليم

في العام 1999، استقل الكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز، الحائز على جائزة نوبل للآداب، الطائرة من العاصمة الكوبية هافانا إلى العاصمة الفنزويلية كاراكاس. تصادف أن كان على متن الطائرة ذاتها الرئيس الفنزويلي المنتخب حديثاً حينئذ هوغو تشافيز.

خلال الساعات التي قضياها محلقين سوياً، حاور ماركيز تشافيز، ليكتب بعدها مقالةً بعنوان «معضلة التشافيزيْن»، يوضح فيها ماركيز أنه، خلال حديثه مع الرئيس الراحل، تكشّف أمامه شخصٌ لا علاقة له بتاتاً بصورة تشافيز المستبدّ التي كانت وسائل الإعلام آنئاك قد روّجت لها، مؤكداً أن من حاوره على الطائرة إنما كان «تشافيز آخر». بيد أن ماركيز في الوقت عينه لم يخف تساؤله: ترى أي من «التشافيزين» هو الحقيقي؟

في المقالة البديعة التي نُشرت في الأصل في مجلة «كامبيو» الكولومبية في فبراير/شباط 1999، والتي أعادت بعض الصحف في أميركا اللاتينية نشرها والتعليق عليها بعد موت تشافيز، يرسم لنا ماركيز بورتريهاً مضيئاً للرئيس الفنزويلي العنيد، مستنداً في تفاصيله وملامحه على رواية الأخير عن نفسه. وتنطوي الرواية، التي يعيد ماركيز نسجها بأسلوبه الساحر، على نظرة حميمية في مقاربة حياة تشافيز وتاريخه وتحوّله الفكري، على نحو شكّل في النهاية مسارَ حياته السياسية، كما صاغ مصير بلاده خلال أعوام حكمه الأربعة عشرة.

تشافيز.. أول مرة

يستهل ماركيز مقالته بحدث مفصلي في حياة تشافيز وفنزويلا، وهو الانقلاب العسكري الفاشل الذي قاده تشافيز في الرابع من شباط/فبراير 1992، والذي على إثره قضى سنتين في السجن قبل أنْ يصدر عفوٌ رئاسي عنه. هذا الانقلاب هو الذي عرّف الفنزويليين على تشافيز لأول مرة، وهو الذي بنى أسطورة تشافيز «الملتبسة» لديهم أيضاً. فمن جهة، كرّس الانقلاب صورةً سلبيةً عن تشافيز كمتآمر على الرئيس الشرعي كارلوس أندريس بيريز، وهي صورة ما فتئت وسائل الإعلام تكرّسها. لكن، على الجهة الأخرى سمح الانقلاب لتشافيز بالتواصل بصورة مباشرة مع الفنزويليين والفنزويليات واطلاعهم على مبادئه وأفكاره، ذلك أنّ تشافيز وافق على الاستسلام شريطة السماح له بالمقابل بإلقاء خطابٍ متلفز للشعب الفنزويلي، أسوة برئيس البلاد حينها، وقد سمح له بذلك.

في خطبته المرتجلة شاطَرَ تشافيز شعبه آمالَه لبلاده، معرباً عن رغبته في السير على نهج بطله ومحرر أمريكا اللاتينية، سيمون بوليفار، لتحقيق العدالة الاجتماعية وإرساء مبادئ الاشتراكية والسعي نحو أميركا لاتينية موحدة. والواقع أنّ الخطاب كان ناجحاً ومؤثراً لدرجة أنه عدّ انتصاراً سياسياً لتشافيز، بل إن البعض اعتبره الخطاب الأول في حملة تشافيز الرئاسية، التي كسبها بالفعل بعد أقل من سبع سنوات.

صراع وجودي

تتوقّف مقالة ماركيز عند محطّات متنوعة ومختلفة من حياة تشافيز، التي جبلته على ما هو عليه، فتشافيز، «الراوي بالفطرة» كما يصفه ماركيز، لم يكن يفكر أن ينضم إلى الجيش الذي كان «آخر همّه»، هو الذي جرّب كل شيء ونجح فيه قبل أن يلتحق بالجيش: فلقد تعلم الرسم وفاز بالمراتب الأولى في العديد من المسابقات الفنية التي شارك فيها، كما عزف على الغيتار وكان يغني في الأعراس وأعياد الميلاد، علاوة على كونه لاعب بيسبول ماهراً. بالنسبة إلى تشافيز، فإن الالتحاق بالجيش كانت وسيلته لبلوغ النخبة السياسية في بلاده.

في الجيش عاش تشافيز صراعاً وجودياً، إذ يروي لماركيز كيف أنه لم يعد يتحمّل كل القتل العبثي الذي كان يشهده. ففي



إحدى المرّات، تشاجر مع كولونيل كان يرأس فرقة تعذّب مجموعةً من الثوار الذين سقطوا أسرى في قبضة الجيش. إلى ذلك، وفي حادثة أخرى، حمل تشافيز بين يديه جندياً ينزف، على وشك الموت، كان قد أصيب في كمين نصبه الثوار.

هاتان الحادثتان كانتا محوريتين لتشافيز، حيث دفعتاه للتفكير بضرورة التغيير، وبدأ فعلياً يخطط لذلك، فأسّس في الثالثة والعشرين من عمره حركةً حملت اسم «جيش شعب فنزويلا البوليفاري»، نسبة إلى سيمون بوليفار، وكانت تتألف من خمسة جنود وهو سادسهم. كانت الحركة سرية وظلت كذلك لسنوات طويلة، حيث كان أعضاؤها يلتقون ويضعون تصوّراتهم بشأن سبل إحداث تغيير في أميركا اللاتينية. ولقد استلهموا من سيمون بوليفار شعاراته التحررية، حتى إنّ قسم الانضمام للحركة كان مقتبساً من قسم بوليفار الشهير، الذي قال فيه: «لن أسمح لسلاحي بأن يرتاح، ولن أسمح لروحي بأن ترتاح، إلى أن نحطّم الأغلال التي يقهرنا بها المستبد الإسباني». أما أعضاء حركة الجيش البوليفاري، فأعلنوا في قسمهم أنهم لن يرتاحوا «إلى أن نحطّم الأغلال التي يقهرنا بها المستبدّون كما يقهرون بها كلّ الناس.»

هبّة كاراكاس

انتظرت الحركة اللحظة الاستراتيجية المناسبة للقيام بثورتها المنتظرة، وهذه اللحظة فاجأتهم في 27 فبراير/ شباط 1989، عندما اندلعت الانتفاضة الشعبية التي عرفت باسم «الكاراكاسو» (هبّة كاراكاس). في الانتفاضة، التي جاءت احتجاجاً على تبنّي الحكومة الفنزويلية سياسات الاقتصاد الحر ورفعها أسعار البنزين، كان تشافيز شاهداً على مأساة. فقد رأى جنوداً مذعورين، مسلّحين ببنادق وخراطيش، يطلقون النار على كل شيء أمامهم، بعدما تلقوا أوامر بوقف الاحتجاجات بأي ثمن. كما جاء على لسان تشافيز: «مسح الجنود الشوارع بالرصاص، مسحوا التلال، والأحياء. لقد كانت كارثة!» هذه الكارثة انتهت بمجزرة بلغ ضحاياها الآلاف. كانت تلك بمثابة نقطة الصفر لتشافيز، فبدأ يخطط للانقلاب العسكري الذي قاده بعد ثلاث سنوات ومنِي بالفشل.

ثنائية الطاغية المناضل

حطت الطائرة أخيراً في كاراكاس وافترق تشافيز الرئيس وماركيز الروائي. يستعيد ماركيز تفاصيل اللقاء، متأملاً الساعات التي جمعته مع تشافيز، معلقين معاً في السماء، قائلاً: «بينما مشى (تشافيز) وسط مرافقيه من أفراد الجيش وأصدقائه القدامى، انتابتني رعشة إثارة كوني سافرت برفقة رجلين متناقضين وحاورتهما بأريحية. أحدهما، منحه الحظّ الفرصة لينقذ بلاده، والآخر، رجل مخادع، قد يدخل التاريخ كمجرد طاغية آخر.»

اليوم، وبعد انقضاء أربعة عشر عاماً على هذه المقابلة، لا تزال ثنائية «الطاغية – المناضل» حاضرةً بشدة، يتجاذبها مؤيدو تشافيز ومعارضوه، من مثقفين وأناس عاديين. لعلّ الكاتبين الأوروغوائي إدواردو غاليانو، والبيروفي ماريو بارغاس يوسا خير مثالين على هذا التجاذب والانقسام. فمن جهة، يستشهد أنصار تشافيز هذه الأيام بمقابلة شهيرة لإدواردو غاليانو، الذي لم يكن يخفي إعجابه بتشافيز، حيث يقول فيها متهكماً بأن تشافيز كان «ديكتاتوراً غريباً»، فقد فاز بثماني انتخابات نظيفة خلال فترة خمس سنوات! وفي الوقت ذاته هو «شيطان»، لأنه استخدم عائدات نفط بلاده كي يعلّم الفنزويليين (الذين انخفضت نسبة الأمية لديهم من 7 إلى 5 في المئة خلال خمسة أعوام) ويمحو الفقر (الذي انخفضت معدلاته من 62 % إلى 29 % خلال ستة أعوام)، كما استثمر تلك العائدات كي يجلب أطباء من كوبا لمعالجة فقراء بلاده.

على النقيض من «تشافيزيّة» غاليانو، كتب بارغاس يوسا، المعروف بفكره اليميني، مؤخراً مقالاً في صحيفة «إل باييس» الإسبانية بعنوان «موت الكاوديو» (ويقصد بـ«الكاوديو» caudillo الديكتاتور العسكري في أميركا اللاتينية. ففي القرن التاسع عشر، وخلال حركات الاستقلال، أدى انعدام الاستقرار السياسي والاقتتال المسلح إلى ظهور رجال أقوياء لعبوا دوراً قيادياً في مجتمعاتهم، حيث تمتعوا بالكاريزما التي اقترنت بالقوة وشراء الولاءات. ولطالما كانت شرعيتهم مشكوك بها خاصة وأن حكمهم كان مبنياً على العنف والعلاقات الشخصية.) في مقالته، يهجو يوسا تشافيز، حيث يصفه بالكاوديو، أي الديكتاتور الذي فشل في تحقيق وعود ثورته البوليفارية، مؤكداً بأنه ليس سوى طاغية مهووس بالسلطة، هدر أموال شعبه من النفط في مشاريع اشتراكية لم تعد بالفائدة على أحد.

رحل تشافيز، لكن إرثه باق. يقيناً سيخيم هذا الإرث على مناخ فنزويلا الثقافي والسياسي والاجتماعي طويلاً. وإذا كان الفنزويليون قد انقسموا حول زعيمهم السابق، فإن موته لن يحسم هذا الانقسام... على الأقل ليس الآن. ربما الزمن وحده هو الذي سيحدد ما إذا كان مشروع تشافيز البوليفاري قد نجح أو فشل.

ستيفان هيسل

وداعاً فيلسوف الغضب

عبد اللطيف الوراري

توفي، مؤخراً، الكاتب والمفكر والمناضل الفرنسي، صديق القضية الفلسطينية، ستيفان هيسل، عن عمر ناهز الخامسة والتسعين، (27 شباط/فبراير)، بعدما عاش القرن العشرين بأحداثه الجسام، من حروب وكوارث وصراعات. وظل دائماً في مقدّمة الناقمين على الوضع الدولي والداعين إلى الاحتجاج عليه. ففي كلّ القضايا الراهنة بزغ نجمه، وعاش الراحل طويلاً ليحكي دروساً مفيدة للأجيال القادمة كيلا تستكين إلى واقع يائس يسوده العنف، ولا مصالحة فيه بين الثقافات المختلفة.

ولد ستيفان هيسل في 20 أكتوبر 1917، عام الثورة السوفياتية، ببرلين لأب يهودي من أصل بولندي وأم بروتستانتية ألمانية، وانتقل إلى العيش في فرنسا وعمره لا يتجاوز سبع سنوات، ونال الجنسية الفرنسية وهو في العشرين من عمره. وأثناء احتلال فرنسا من قبل ألمانيا النازية انضمّ إلى لجنة المقاومة تحت قيادة الجنرال شارل ديغول. وعمل كرجل اتصال بين جماعات المقاومة والمركز الرئيسي البريطاني في فرنسا المحتلة، ثم اعتقلته القوات النازية بعد ذلك ونقلته إلى معسكر «بوخنفالد» النازي حيث جرى تعذيبه وحكم عليه بالإعدام، إلا أن تزويراً لهويته بإعطائه هوية رجل مات حديثاً هو الذي أنقذه من الموت، ثُمّ تمكّن من الفرار بأعجوبة ليصل إلى هانوفر ومنها إلى باريس. وحين تحرّرت فرنسا انتقل هيسل الى العمل في هيئة الأمم المتحدة، وهو يحمل برنامجاً قوامه اقتلاع جذور الديكتاتورية من الأنظمة القائمة على سلطة الفرد الواحد، وهي دعوة وجدت صداها عند أهمّ المثقفين والسياسيّين وقتئذ، فتكلّلت بصياغة أول بيان عالمي لحقوق الانسان، ثمّ أصبحَ دبلوماسيّاً، ورقّاه الرئيس فرانسوا ميتران إلى سفير لفرنسا في عام 1981. وقد ظلّ طوال حياته يناضل ضد أعطاب المجتمع مدافعاً عن المقهورين والمهمّشين، كما ناضل من أجل المهاجرين بلا أوراق إقامة؛ وناضل بقوّة من أجل نيل الفلسطينيين لحقوقهم، وفي إحدى زياراته للأراضي المحتلة حيّا قدرتهم المدهشة على التأقلم مع كل الأوضاع الصعبة وتحدّيهم لها بروح من الدعابة والخفة. هذا اليهودي الناجي لم يتردد في دعوته إلى «وضع إسرائيل على قائمة الدول الاستبداديّة التي تنبغي مقاطعتها». وفي أحد حواراته الأخيرة، لمّا سئل هيسل عن حلمه قبل الرحلة الكبرى، ردّ: «حلمي حقيقة، هو قيام دولة فلسطينية. هذا ما أريده وأرغب فيه قبل الانتقال إلى الضفة الأخرى من العالم».

في السياسة كما في الفكر، عرف عن هيسل تشبثه بمواقفه التي خبرها من أيام «مجلس المقاومة»، وبآرائه اليسارية الملتزمة التي لم يتزحزح عنها قيد أنملة.

شاعر حالم ومثقف بمزاج اليسار

ترجم هيسل بمعيّة الفيلسوف والتر بنيامين أعمال مارسيل بروست إلى الألمانية. ومع الوقت صار يجسد نموذج المثقف الأوربي الذي يتحدّث الألمانية والفرنسية والإنجليزية، ويتتبّع مسار ميرلوبونتي، كما يقرأ سبينوزا وجان بول سارتر، لكنه يبدو في أفكاره الاجتماعية قريباً من فلسفة إدغار موران الذي أجرى حواراً مطوّلاً معه في كتاب بعنوان «طريق الأمل» (2011). وكانت مقالاته بمثابة بيانات سياسية جريئة لا تهادن سلطة ما، فهي تحثّ في معظمها على الغضب وإعلان السخط والثورة ضد المجتمع، مثلما نجده في كتابه «مواطن بلا حدود»(2008). فقد انتقد طويلاً سياسات القمع الإسرائيلية، وهو ما جلب عليه غضب المنظمات الصهيونيّة التي شنّت حملة إعلاميّة ضده، واتّهمته بالخرف لكبر سنّه، و«معاداة السامية». كما نشر منكراته مع القرن العشرين في كتاب بعنوان «الرقص مع القرن» (1997) الذي كان شاهداً على أحداثه ومساهماً في بعضها.

بموازاة مع ذلك، كان هيسل شاعراً، أصدر في العام 2006، ديوانه الشعري: «آه ذاكرتي: الشعر، ضرورتي» (2006). يرى الراحل «أنّ الشعر يساعدنا على العيش على نحو أفضل، ويصالحنا مع الموت»، وأنّه «يحدث تغييرات على الذات، قد تكون من الأهمية بمكان». وكان يغضبه أن



مجتمعاتنا المعاصرة لا تقدر قيمة الشعر، إذ هي تُؤْثِر قيم العقلاني والمادّي والاقتصادي على غيرها، حتى وإن كان للاقتصاد أهميته وفضله، فإن ذلك لا يمكن، ولا يجب أن يصبح البعد الوحيد لوجودنا. قائلاً: «أجل، إنّ الشعر يحرّر الخيال ويساعدنا على فهم العالم، لأنه يفتح لنا عالماً آخر قد يكون واقعيّاً أو يوميّاً، إنّما بلا أعباء».

لكن، يبقى أشهر ما ألّفه هو كُتيّبه «اغضبوا»(2010) الذي بات يمثّل «مانيفستو السخط» الذي ألهم الشباب في ساحات التغيير، محرّضاً إياهم على التعبير عن الغضب والاحتجاج والانتفاض ضد الظلم، وكأنّه يستوحي مقولة الفيلسوف جان بول سارتر: «حين يبدأ الإنسان بالاحتجاج يصبح أكثر جمالاً».

لقي كتيّب «اغضبوا» نجاحاً غير مسبوق، رغم أنّه صدر عن دار نشر صغيرة (أندجين). وقد كان القراء في فرنسا، كما في خارجها، يبتاعون الكتيّب، في الأسابيع الأولى التي تبعت صدوره، كما الخبز. وبيعت منه ملايين النسخ، وترجم إلى عشرات اللغات، بما فيها اللغة العربية. وبدت كل ترجمة بلغة ما - في نظره - تشبه حيوان السيرك.

يدعو هيسل فيه الشباب وكلّ المناضلين إلى العمل من أجل حياة أفضل، ومحاربة الظلم وتجاوز العقبات السياسية والاقتصادية التي تحول دون العيش في كنف حياة إنسانية كريمة. ولَكَمْ كان مبتهجاً عندما علم بأنّ دعوته إلى الغضب قد لقيت تجاوباً معها من لدن معارضي العولمة والشباب المتظاهر في إسبانيا وفي اليونان، وهو يقول عن نجاح كتابه إنّه «يمثّل بالنسبة لي مفاجأة، لكن ذلك لا يجد تفسيره إلاّ في هذه اللحظة التاريخية بالذات. المجتمعات باتت تضيع، وتتساءل عن كيفية الخروج والبحث عن معنى للمغامرة البشرية» بحسب ما صرّح به لوكالة الأنباء الفرنسية في مارس 2012.

ما يحدث في فلسطين، كان من الأسباب وأبلغها وَقْعاً في نفسه ودفعته لكتابة « اغضبوا»، إذ وقف بأمّ عينيه على ما يعيشه أكثر من ثلاثة ملايين من أبنائها في مخيمات الأونروا، ويُلاقونه من ظلم وقهر، بعد أن طردتهم إسرائيل من أرضهم. ووجد غزة التي زارها بجواز سفره الديبلوماسي أشبه بسجن غير مسقوف. عندما نعود إلى بيانه الغاضب، يصب هيسل جام غضبه بخصوص فلسطين»، قائلاً: «يظلّ غضبي الرئيسي اليوم يخصّ فلسطين، قطاع غزة والضفة الغربية. هذا الصراع هو مصدر الغضب نفسه. لا بدّ من قراءة تقرير ريتشارد غولدستون في سبتمبر 2009 حول غزة، وفيه يتّهم هذا القاضي الجنوب إفريقي اليهودي، والصهيوني كما يقول عن نفسه، الجيْش الإسرائيلي بارتكاب «أعمال تصل إلى جرائم حرب وربّما قد تكون، في ظروف معينة، جرائم ضد الإنسانية» خلال عمليّته المسماة «الرصاص المصبوب» والتي استمرّتْ ثلاثة أسابيع. وقد عدت بنفسي إلى غزة، في عام 2009، وتمكنت من دخولها مع زوجتي بواسطة جواز سفري الديبلوماسي، حتّى أقف بأمّ عيني على واقع ما ذكره التقرير. أما الناس الذين رافقونا فلم يسمح لهم بالدخول إلى قطاع غزة مثلما إلى الضفة الغربية. لقد زُرْنا مخيمات اللاجئين الفلسطينيين التي أقامتها وكالة الأونروا التابعة للأمم المتحدة منذ عام 1948، وبها يوجد نحو ثلاثة ملايين فلسطيني طردتهم إسرائيل من أراضيهم وينتظرون عودتهم التي لا تزداد إلّا تعقيداً. وأمّا بخصوص غزة فهي بمثابة سجن مفتوح لحوالي مليون ونصف مليون فلسطيني، ينتظمون بداخله لكي يبقوا على قيد الحياة. وعلاوةً على التدمير المادي الذي أتى حتى على مستشفى الهلال الأحمر من «الرصاص المصبوب»، فإنّ سلوك سكان غزة يوحي لك بحبّ الوطن بقدر حبّهم للبحر والشواطئ، إلا أنّهم لا يخفون قلقهم المستمر على رعاية أطفالهم الذين وسوسوا لذاكرتنا بعددهم وبشاشة محيّاهم. ولكم أُعْجبنا بطريقتهم البارعة في التعامل مع جميع حالات الخصاص التي تفرض عليهم، كما رأينا منهم من كان يضع الطوب بلا إسمنت لإعادة بناء آلاف المنازل التي دمّرتْها الدبابات».



ملتقى مجلة العربي الثاني عشر:

الخليج.. نصف قرن وثلاثة أيام من الثقافة

الكويت موفد «الدوحة»:

«الجزيرة والخليج العربي.. نصف قرن من النهضة الثقافية» العنوان الذي اختارته مجلة العربي الكويتية عنواناً لندوتها السنوية الثانية عشرة يحيل بالتأكيد إلى تاريخ المجلة نفسها، التي صدر عددها الأول في ديسمبر عام 1958، وقد كانت المجلة بحق مرآة النهضة الثقافية الخليجية وأحد تجلياتها وإحدى علامات الانفتاح الكويتي المبكر على الخبرات العربية المختلفة عبر هذه المطبوعة العريقة وكذلك الجامعة التي جعلت من أرض الكويت بيتاً لخبرات وقامات عربية كبيرة من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة إلى فؤاد زكريا وغيرهم كثر.

وقد جمعت الندوة التي تواصلت على مدار ثلاثة أيام (من 4 إلى 6 مارس/آذار) عدداً كبيراً من المثقفين العرب، كما شارك في افتتاحها وزيرا الثقافة القطري د.حمد بن عبدالعزيز الكواري، واليمني د.عبدالله عوبل منذوق، فكان حضورهما إشارة إلى تكامل الجهود الثقافية الخليجية والعربية، بينما دعا وزير الإعلام وزير الدولة لشؤون الشباب الكويتي الشيخ سلمان صباح السالم الحمود الصباح المبدعين والمؤسسات العربية لدعم التواصل بين الأجيال وتهيئة الشباب بثقافة العصر والمعرفة بالتراث.

وقد بدت أيام الندوة فرصة لصوت الثقافة الذي لم يعد مسموعاً وسط صخب الحرب في شوارع أكثر من دولة عربية كبيرة. وقد اهتمت الندوة بتجليات الثقافة الخليجية في الرواية والشعر والفن التشكيلي والسينما والمسرح.

«خلال السنوات الخمس الأخيرة لاحظنا في «العربي» بحكم ما نتلقاه من مواد، وما ننشره في المجلة، وما نتابعه من أخبار ثقافية، لوناً من ألوان النشاط الثقافي الملحوظ في منطقة الجزيرة والخليج العربي» هكذا يفسر د.سليمان العسكري رئيس تحرير العربي سبب اختيار عنوان الندوة وموضوعها، آملاً في إلقاء الضوء على ملامح هذه النهضة وتقديم قراءات تاريخية ونقدية لها.

كان اليوم الأول للافتتاح الذي تضمن إلى جانب الكلمات عرض فيلم قصير للفنان الكويتي عبدالله المخيال حول الصحراء العربية، وحفلاً موسيقياً لفرقة التلفزيون للفنون الشعبية وافتتاح معرض فوتوغرافيا «الخليج والجزيرة من أرشيف العربي».

وفي يومي العمل اللاهثين كان للسرد نصيب الأسد، إذ ظفرت الرواية بأكثر من جلسة لمناقشة قضايا السرد في المشهد الروائي الخليجي المعاصر، مع إضافة إلى تكريم الروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل بجلسة حوارية، والاحتفاء بالكاتب عبدالرحمن منيف الذي اعتبره المنظمون أحد الرواد المؤسسين للرواية الخليجية المعاصرة، بينما وضع المشاركون في الندوة هذه الصفة موضع شك، دون انتقاص من دوره الكبير في الرواية العربية المعاصرة، رواية المقاومة تحديداً.

في جلسة العمل الأولى «قضايا الرواية والسرد المعاصر في الخليج العربي» قدم الناقد العراقي د.عبدالله إبراهيم قراءته لمظاهر التجديد السردي في رواية الخليج انطلاقاً من روايات منها «ساق الغراب» ليحيي م قاسم، «اليهودي الحالي» لعلي المقري، «ريحانة» لميسون صقر، و«الثوب» لطالب الرفاعي. ويفترض في هذه الروايات مبدأ «التمثيل السردي» من خلال ملمح الانخراط في الشأن الاجتماعي بما يؤكد أفول حقبة «الحكاية المتخيلة» التي تكتب للتسلية. وعلى تفاوتات التمثيل بين هذه الروايات، يمكن أن يكون الانخراط السردي في الشأن الاجتماعي والسياسي مؤكداً، ولكن يبقى السؤال قائماً حول فرضية التسلية البحتة في الرواية المتخيلة، إذ لم تعرف الخلود حكاية لا تقوم كأمثولة موازية للواقع وكاشفة له من «ألف ليلة وليلة» إلى «دون كيخوتة» أم الرواية الأوروبية الحديثة.

واختار الناقد المصري د.محمد الشحات الوقوف أمام علاقة الشكل بالهوية في عدد من الروايات النسائية الخليجية بينها «طوق الحمام» لرجاء عالم، «البحريات» لأميمة الخميس، «الأشياء ليست في أماكنها» لهدى الجهوري.

وقدمت الكويتية ليلى محمد صالح تأريخاً لبدايات القص الكويتية التي مهدت للكتابة الروائية الجديدة، ابتداء من كتابات المرأة الكويتية في مجلة (البعثة) العامين 1946 و1947. واعتبرت أن هذه المرحلة هي التي مهدت الطريق أمام بدايات السرد الروائي في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين.

يوم للغريب

في اليوم الثاني للملتقى تم الاحتفاء بالكاتب الراحل عبد الرحمن منيف في أول احتفال خليجي بالكاتب الذي توفي منفياً في دمشق، ووصفته الندوة بـ «أنشودة الثائر الأبدي».

الكاتب سعودي الأب، عراقي الأم، عربي الإقامة من الأردن إلى مصر وانتهاء بسورية، تم تكريمه بوصفه خليجياً، لكن سيرته وانفتاح نصه على الهم العربي والإنساني جعله يتمرد على التسمية.

داليا سعودي التي بدأت بداية عاطفية انتهت إلى ملاحظات مهمة حول عمل الكاتب، ووازت بين اختفاء بطله متعب الهذال في «مدن الملح» واختفاء عاشور الناجي في ملحمة «الحرافيش» لنجيب محفوظ. واعتبرت «منيف» مؤسس أدب السجون العربية وفاضح صناعة الإذعان التي تتقنها الأنظمة القمعية، الأمر الذي أكد عليه سعد البازعي في مناقشة مع عبدالله إبراهيم معتبراً أن «شرق المتوسط» تحيل إلى مكان أوسع من المكان الخليجي، ولا جدوى من محاولة استزراعه في السعودية أو غيرها.

محمد الشحات قرأ لاوعي المنفى، وما أسماه بـ «الهوية الجوالة» في إبداع منيف، ومثل داليا سعودي استدعى «محفوظ» أيضاً معتبراً أن الكاتبين معاً يمكنهما أن يلخصا مسيرة الرواية العربية إذا ما اضطررنا لاختصار تلك المسيرة الطويلة العريضة.

وقدم الكاتب السعودي محمد القشعمي شهادة شخصية من خلال علاقته بمنيف، بينما تحدث الشاعر السوري بندر عبد الحميد عن كتابات منيف في النقد التشكيلي خصوصاً أعمال جبر علوان ومروان قصاب.

تاريخ وشهادات

كان للرواية الحظ الأوفى في الملتقى، إذ كانت هناك كذلك جلستان إحداهما تناولت الرواية الكويتية، حيث قدم د.مرسل العجمي بحثا بعنوان «المشهد الريادي» تناول مراحل تطور الرواية الكويتية التي حددها بأربع مراحل من نشأة الكويت مروراً بجيل الرواد الذين أسسوا المكتبات الأهلية مثل خالد الفرج، وانتهاء بجيل الستينيات متوقفاً أمام تأثير السابق على اللاحق من الكتابات.

في الجلسة ذاتها تناول فهد الهندال رواية «الأجيال الجديدة» متوقفاً أمام تجارب الشباب: بثينة العيسى، سعود السنعوسي، ميس العثمان، علياء الكاظمي، حمد الحمد، سعداء الدعاس، ناصر الظفيري، وهيثم بودي متناولاً الأساليب والموضوعات. وكانت هناك جلسة أخرى احتضنت شهادات فوزية شويش السالم، يوسف المحيميد، سعود السنعوسي، محمود الرحبي، وهدى الجهوي. كما أقيمت ندوة تكريمية خاصة للروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل ضيف شرف الملتقى.

ليلة للشعر والإلقاء

تضمن الملتقى أمسية شعرية استضافتها جمعية الخريجين ضمت ستة من الشعراء والشاعرات من الخليج واليمن: سعدية مفرح وإبراهيم الخالدي (الكويت)، خلود المعلا (الإمارات)، علي المقري وهدى إبلان (اليمن)، وبروين حبيب (البحرين) وغاب قاسم حداد. وتطرح هذه الأمسية كسائر أمسيات الشعر مشكلة العلاقة بين جودة النص والإلقاء، حيث لا ضمانة لامتلاك الشاعر صاحب النص خبرة في الإلقاء، وحيث تظلم التفعيلة قصيدة النثر، والعكس صحيح كذلك إذ يمكن للتمرس على الإلقاء ووجود الموسيقى أن يضمن للشاعر تجاوب القاعة دون أن يكون ذلك دليلاً على جودة النص.

وكانت هناك وقفة نقدية مع الشعر، تحدث فيها سعد البازعي، عبدالله الفيفي، نورية الرومي، وأشرف أبو اليزيد، تراوحت المداخلات بين الرؤى النقدية والعرض التاريخي. ومن الصعب في جلسة واحدة تغطية تاريخ ومساحة وتجارب فنية مختلفة، لكنها تمكنت من أن تكون إضاءة لتجربة ثقافية عربية، لديها ملامحها الخاصة بسبب التقارب والتشابه حسب د.سعد البازعي، ولديها همومها النوعية مع الهموم الإنسانية العامة شأن كل إبداع.

سينما ومسرح وتشكيل

كان يوما الندوة سباقاً مع الزمن، ولم تنفصل جلسات الحوار خارج القاعات عن مناخ الندوات، حيث حرص المنظمون على دعوة عدد كبير من الكتاب والفنانين، من أجيال أكثر شباباً ربما من دورات سابقة للندوة ذاتها، فكان حضور محمد المخزنجي، ومحمد المنسي قنديل الروائيان والقلمان المميزان بالمجلة على مدى سنوات، والمترجم صاحب التراكم المثير للإعجاب كامل يوسف حسين، والفنان غانم السليطي الذي أضفى بحضوره حيوية الابتسام، وغيرهم من التشكيليين البارزين والسينمائيين. وكان للسينما نصيب مميز بندوة ناقشت آفاق السينما الوليدة كما عرضت ثلاثة أفلام: «تورا بورا» لوليد العوضي، «ظل البحر» لنواف الحاجي، «الحاجز» لبسام النوادي، التي قدمت تمثيلاً مشرفاً للسينما الخليجية الوليدة القادرة على الوقوف جمالياً إلى جوار السينمات العريقة.

واختتم المسرح الندوة بجلستي بحث تحدث فيها علي العنزي، وطفاء حمادي وسليمان البسام. والمسرح ليس بأحسن حال، وهذا يعود في جانب منه برأي العنزي إلى غياب إرادة المسرح الواعية لاكتشاف جمهوره. ويبدو هذا العامل حقيقة سبب تدهور المسرح الذي بدأت تجاربه الأولى منذ منتصف القرن العشرين، بينما يبدو الحديث عن أزمة النصوص مبالغاً فيه، إذ يمكن للمسرح العيش على النصوص العالمية المؤسسة ومعالجتها. وخصصت آخر جلسات الملتقى لشهادات حول الدراما الخليجية تحدث فيها عبدالله السدحان، سعد الفرج، وكامل يوسف حسين.

وعلى الرغم من تعدد الموضوعات الذي فرض ما يشبه اللهاث على الجلسات إلا أن الملتقى نجح في أن يفتح ثغرة تطل منها الثقافة التي صار صوتها خفيضاً طوال العامين الماضيين يحجبه صوت المعارك الصاخب في أكثر من بلد عربي.



الجزائر

حالة تمرُّد

الجزائر: نوّارة لحـرش

في سابقة هي الأولى من نوعها، نجح فنانون جزائريون شباب في تحويل قضيتهم، من مجرد قضية داخلية إلى قضية رأي عام. وتمكنوا من رفع حالة التهميش، التي فرضت طويلاً عليهم من طرف الجهات الرسمية، وكسب معركة دامت عدة أسابيع مع وزارة الثقافة. فعلى خلفية إضراب شنّه طلبة المعهد العالي لمهن فنون العرض السمعي والبصري، بالجزائر العاصمة، منتصف فبراير/شباط، وهو معهد يمثل التربة الخصبة لإنجاب أهم المبدعين والممثلين في البلاد، للمطالبة بمعادلة الشهادة المحصل عليها وتسوية وضعيتهم البيداغوجية، تطورت الوقائع بسرعة ووصلت أروقة المحاكم، بعدما قررت الـوزارة، غلق المعهد مؤقتاً وتعليق نشاطاته إلى أجل غير مسمى، وكذا طرد 11 طالباً وتوقيف 5 آخرين لمدة عام. قرار الغلق خلق صدمة واستياء كبيرين ليس فقط لدى الطلبة الذين حولوا إضرابهم عن الدراسة إلى إضراب عن الطعام، إنما أيضاً لدى الكثير من المتعاطفين معهم من فنانين وإعلاميين معروفين كانوا يقفون، يومياً، أمام باب المعهد ساعات طويلة، تضامناً مع الطلبة وتنديداً بقرار الوزارة. كما شهدت صفحات التواصل الاجتماعي على تويتر وفيسبوك، في الأسابيع القليلة الماضية، حملات مساندة واسعة، خاصة أن المعهد يعتبر الوحيد في الجزائر الذي يكفل تكوين الفنانين والممثلين والمخرجين والمسرحيين. وفكرة غلقه تعني بالضرورة القضاء على فرصة التكوين الفني والدرامي الوحيدة المتاحة في الجزائر، وهو ما دفع الطلبة إلى تصعيد إضرابهم، وتوسيع حركتهم الاحتجاجية. وقد تمسك الطلبة حتى آخر لحظة بإضرابهم، الذي دام أكثر من عشرة أيام، رغم تعسف الإدارة والـوزارة، رافعين مطالب التكوين والبرامج والمعدات والوسائل البيداغوجية والحياة الثقافية والاجتماعية، مع إصرارهم على منحهم شهادة المعادلة، بدلاً من شهادة الدراسات التطبيقية غير المعترف بها في قطاع التوظيف العمومي وفي الجامعات الجزائرية والأجنبية للتسجيل في سلك ما بعد التدرج، وضرورة تطبيق نظام «إل. إم. دي» وتكوين الطلبة وفقاً لهذا النمط الذي وعدت وزارة الثقافة بتطبيقه منذ سنتين، لكنها لم تفِ بوعدها بعد. وكذا توفير التجهيزات الضرورية للدراسة بدل المعدات القديمة، مع فتح تحقيق معمّق حول طرق سياسات تسيير المعهد التي يشوبها بعض الغموض. أيضاً وقد أصر الطلبة، والذين يمثلون القاعدة الخلفية للممثلين والمبدعين الجزائريين، في لائحة مطالبهم على تحسين وضعيتهم الاجتماعية حيث طالبوا ومازالوا يطالبون بحقهم في التأمين الاجتماعي وبضرورة إدماجهم في البرامج الثقافية لوزارة الثقافة والاستفادة من التربّصات الميدانية الدورية التي يستفيد منها غالباً أفراد من خارج المعهد دون أن ينالهم حظ منها، وهم الأجدر بها حسب ما جاء في تصريحاتهم. وتطلّب الأمر تدخّل رئيس الحكومة عبد المالك سلاّل وأحد مستشاري الرئيس بوتفليقة، لفض النزاع، والتوصل إلى أرضية حلول ثنائية مبدئية. مما أتاح فرصة جديدة بين الطلبة ووزارة الثقافة للتفاوض مجدداً حول أرضية المطالب. وقد أعلن الطلبة توقيف إضرابهم عن الطعام والدراسة واستئناف الدروس تدريجياً.

من جهته، صرّح المفتش العام بوزارة الثقافة رابح حمدي بأن وزيرة الثقافة خليدة تومي (التي تشغل المنصب نفسه منذ أكثر من عشر سنوات) استلمت بياناً من الطلبة يقضي بتوقيف الإضراب، وأنها أرسلت وفداً عقد لقاء معهم، تمخّض عنه تشكيل لجنة مشتركة تضم ممثلي الطلبة إلى جانب ممثلي الوزارة للنظر في مطالب الطلبة العالقة عبر جلسات متتالية بمقر الوزارة، ومن ثم محاولة التكفُّل بها.



نجمات تونس:

موسم الهجرة إلى مصر

خاص بالدوحة

تونس لم تكتف بنقل غضب الشارع، من جادة لحبيب بورقيبة إلى ميدان التحرير، وواصلت، في الأشهر القليلة الماضية، تعميق تفاعلها مع مصر، ولكن هذه المرة فنياً، حيث ينتظر، مع شهر رمضان المقبل، أن تعرف الشاشات المصرية حضوراً مميزاً لكثير من الأسماء الفنية التونسية، فلم يعد الحضور الفني التونسي في «أم الدنيا» يقتصر فقط على الممثلة هند صبري، التي حققت نجاحاً مميزاً في السنوات الخمس الماضية، والتي صارت تفكر جدياً في الانتقال من التمثيل إلى الإخراج والإنتاج، بل تبعتها أسماء أخرى، تدفع إلى الأمام التفاعل التونسي – المصري، حيث ستشارك الممثلة الشابة درة زروق (33سنة)، التي انتقلت من دراسة العلوم السياسية إلى التمثيل، وبرزت لأول مرة مع المخرج المسرحي المعروف توفيق جبالي (الذي منحها فرصة التمثيل في مسرحية مجنون)، في فيلم «فارس أحلام» للمخرج عطية أمين، إلى جانب نخبة من الممثلين المصريين، يتقدمهم عزت أبوعوف. وكتبت الممثلة نفسها، مطلع الشهر الماضي على صفحتها على الفيسبوك: «المخرج عطية أمين سينتهي قريباً من تصوير آخر مشاهد فيلم «فارس أحلام»، فيما لم تحدد الشركة المنتجة للفيلم بعد موعداً لعرضه» قبل أن تتسرب معلومات تفيد بأن الفيلم سيعرض الصيف المقبل، تزامناً مع شهر رمضان الكريم. إلى جانب ذلك، تشارك درة، في الوقت الحالي، في تصوير مسلسلين اثنين: «مزاج الخير» من إخراج مجدي الهواري، وبطولة مصطفى شعبان، و«قصص النساء في القرآن»، وهو مسلسل ذو طابع ديني، يحكي شذرات من سير وحياة سيدات ورد ذكرهن في القرآن الكريم. الممثلة درة هي واحدة من الأسماء التي تواصل، بثبات، تحقيق نجاحات في المشهد الفني المصري، حيث انطلقت في تجربتها، مع مطلع الألفية الجديدة، من تونس، في العمل مع مخرجين مهمين، على غرار مفيدة التلاتلي ونوري بوزيد، لتنتقل بعدها إلى القاهرة، حيث سبق لها المشاركة في فيلمي «هي فوضى» للراحل يوسف شاهين، و«جنينة الأسماك» ليسري نصر الله. من جهتها، تواصل الممثلة فريال يوسف (33سنة) كسب رضا الجمهور والمنتجين في مصر، حيث ستظهر رمضان المقبل في أكثر من عمل، بدءاً من مسلسل «نقطة ضعف» رفقة جمال سليمان ورانيا فريد شوقي، ومن إخراج أحمد شفيق خورشيد، ومسلسل «الملك النمرود» حيث ستلعب دور الملك النمرود. على خلاف تجربتها مع ممثلين من دول عربية مختلفة، وجدت الدراما المصرية في الممثلات التونسيات خلطة جديدة لإعادة التصالح مع المتفرج المحلي والعربي، فهي تحاول، من خلال انفتاحها على تجارب شابة من بلاد الطاهر حداد، تجديد دمها وكسب انتشار أوسع، في ظل المنافسة الشديدة التي تواجهها، في السنوات الماضية، من طرف الدراما الخليجية، والتركية في آن معا. كما أن الربيع العربي، الذي انطلق من تونس وتوطن في مصر، ساهم بقوة في إعادة ربط القاهرة بقرطاج، حيث سيتواصل هذا العام الحضور التونسي مع الممثلة سناء كسوس، التي برزت السنة الماضية بمشاركتها في مسلسل «فرقة ناجي عطا الله» رفقة عادل امام، بتجسيد دور البطولة في مسلسل سيحمل مبدئياً عنوان «فض اشتباك»، من المتوقع أن يشرع في تصوير مشاهده مطلع الشهر الجاري، ليكتمل بداية شهر يونيو/حزيران. إلى جانب الممثلات التونسيات، فقد عرفت الدراما المصرية، في السنتين الماضيتين، اكتساحاً من طرف ممثلين سوريين، وذلك رغم القوانين المشددة التي تفرضها نقابة الممثلين هناك على حضور الأجانب في الأعمال الفنية المصرية.



«فولتير» في بيت الأسد

سعيد خطيبي

نظام الأسد لا يرى مانعاً في التحالف مع اليمين الفرنسي المتطرف، لمواصلة قمع الثورة.

بين «دمشق» وحزب «الجبهة الوطنية»، المشهور بخطابه المعادي للعرب والمسلمين، تشكلت بسرعة علاقة مصالح «راهنة»، يستفيد منها الطرف الأول إعلامياً، والثاني مادياً.

البروباغندا السورية الرسمية، القائمة على ترويج «فرضية المؤامرة»، والتي تحاول إقناع الرأي العام، المحلي والدولي، بأن الربيع العربي وتداعياته، ليست سوى مخطط إمبريالي وضعته وكالة الاستخبارات الأميركية، لم تجد لها أذناً مصغية دولياً، سوى بين الأوساط المتطرفة في فرنسا. ففي ظل تنافس داخلي، بين جملة من الصحافيين والمثقفين الفرنسيين، للمساهمة في تعميق فهم ما يحدث عربياً، والمشاركة في صياغة التوجهات الإعلامية، وجد بعض مناضلي اليمين الفرنسي، وعدد من الصحافيين المقربين إليه، في النظام السوري دعماً وغطاء مناسباً لدخول المنطقة العربية، وتوسيع شبكة علاقاتهم فيها، مقابل الدفاع عن قناعات حكومة الأسد الدموية.

غنائم المؤامرة

«شبكة فولتير» هو موقع إخباري فرنسي يتقن مهارة التلاعب بالرأي العام، ويجد دائماً حجة وسبباً لتبرير ما يحدث في سورية، منذ عامين، بوصم الثورة بالمؤامرة والادعاء أن نظام الأسد يواجه جماعات أصولية وليس موجة غضب شعبية. ففي مقالات كثيرة نشرها، يربط الموقع نفسه بين الربيع العربي وما يسميه مخططات أميركية وإسرائيلية، تهدف لإعادة رسم ملامح الوطن العربي. وتنهب «شبكة فولتير» بعيداً حين تتعرض لتطورات الوضع باعتبارها حلقة مهربة من سنوات الحرب الباردة، بين المعسكرين الشرقي والغربي.

الموقع نفسه امتاز، في السنوات القليلة الماضية، بمعاداة الغرب، رغبة منه في كسب شعبية بين الأوساط الناقمة على سياسيات البيت الأبيض، من خلال بث خطاب شعبوي، يعتبر كل «المناطق المتأزمة في العالم (في إفريقيا، الوطن العربي، البلقان وأميركا الجنوبية)» إنما هي تدفع فاتورة أحادية تفكير الخارجية الأميركية. القائمون على الموقع نفسه (يزوره شهرياً ما لا يقل عن مليون ونصف المليون متصفح

للإنترنت)، يصرون على معارضة أي مخطط لتدخل أجنبي في سورية، باعتبار أن ما يحدث هناك شأن داخلي، لكنهم يرون، بالمقابل، في تدخل المحور بكين - طهران - موسكو في تحريك سياسة دمشق الرسمية، جزءاً من الحل، الذي لا بد منه. حيث نشر الموقع بتاريخ 5 نوفمبر/تشرين الثاني الماضي مقالاً بعنوان «الحل الصيني» يشيد فيه بدور الصين في التعامل مع نظام الأسد ورغبتها في وقف الثورة. كما نقرأ في مقال آخر، صدر السنة الماضية، تحت عنوان «القطيعة السورية» ما يلي: «يظل بشار الأسد، الرئيس الأكثر شعبية في العالم العربي». المغالطات من هذا النوع، التي تفتقر الدقة، الهادفة لتنصيع صورة نظام سوري دموي، تجد مساحة واسعة لها على موقع شبكة فولتير، التي انطلقت كجمعية يسارية مدافعة عن حرية التعبير (1994)، مستفيدة من تعاطف مثقفين مهمين معها، على غرار بيار بورديو وفيليب سولير، لتتحول إلى موقع إخباري (2005)، ينشر بثماني لغات، وتتجه يميناً في التحالف مع بعض رموز حزب «الجبهة الوطنية». ولفهم تحولات شبكة فولتير، وعدم التزامها بخط تحريري واحد، لابد من العودة إلى مؤسسها تيري ميسان (56 سنة)، الذي انتقل من الدفاع عن حرية الرأي، والمثليين في فرنسا ومعاداة الرموز الدينية، مع تقاربه مع الأوساط الفرنكوماسونية في باريس، إلى الارتماء في أحضان حزب الجبهة الوطنية اليمني(انتماء كشفت عنه صحيفة ليبيراسيون عام 2006)، مناصرة حزب البعث، وحث مسيحيي سورية على لعب دور إيجابي في مواجهة مد الثورة. اشتهر تيري ميسان خصوصاً بكتابه ذائع الصيت «الخديعة الرهيبة»(2002)، والذي أدعي فيه أن تفجيرات مركزَي التجارة العالميين بنيويورك كان مخططاً لها من طرف جهات أمنية أميركية، ساعدت القاعدة في تنفيذ مهمتها. كتاب حقق شهرة عالمية، وترجم، في وقت قصير، إلى أكثر من خمس عشرة لغة، عبر العالم، وجعل من مؤلفه ضيفاً دائماً على التليفزيون الروسي، ومقرباً من الأوساط الرسمية الإيرانية، حيث سبق له في واحدة من الخرجات الإعلامية أن صرح: «آية الله الخميني هومثال يقتدى به في صناعة الديموقراطية الجديدة».

انتشار الكتاب نفسه جعل من ميسان، في وقت قياسي، رمزاً على واجهة المعارضين للسياسة الأميركية، وأتبعه بإصدار كتاب ثان «الخديعة الرهيبة2»، الذي نشر في البداية بالعربية ببيروت، وطرح فرضية مؤامرة أميركية «تفتقد أدلتها للدقة» تسعى لتقسيم المنطقة العربية، وتقوية الدولة العبرية ويفترض فيها أن أميركا هي من قتل رفيق الحريري. فرضية ليست جديدة، لكنها تتسق مع توجهات صاحبها، الذي حقق تقارباً إيجابياً، في السنوات القليلة، مع «حزب الله» ليعيَّن قبل بضع سنوات باحثاً في معهد الدراسات الاستراتيجية بدمشق، ويواصل الدفاع عن «سياسة الأسد» على حساب دماء الأبرياء، مع ترديد مقولة: «كل الصحافيين الأجانب الذين يغطون الثورات العربية هم عملاء لمخابرات غربية»، متناسياً كونه صحافياً أجنبياً وأن غالبية من يتحدث عنهم ليسوا سوى صحافيين مستقلين، غامروا لتغطية الثورة السورية بمحض إرادتهم، ولا ينتمون لأية مؤسسة إعلامية قارة.

معاً ضد اليسار

منتصف السنة الماضية، مال الإعلام الرسمي السوري لمساندة حملة مارين لوبان، في الرئاسيات الفرنسية. دعم نظام الأسد لليمين الفرنسي لا ينطق سوى من معاداة اليسار. فالرئيس فرانسوا هولاند كان وما يزال صارماً في مساندته للجيش الحر. كما وجدت زعيمة اليمين مارين لوبان في العلاقة الجديدة التي صارت تجمعها مع السوريين منفذاً لتوطيد علاقتها مع العرب، تجسدت قبل أشهر في حديثها، لأول مرة، في حوار مصور مع تليفزيون «سما» السوري، حيث لم تتوان عن تجريم الثورة، والقول إن «الربيع العربي قد تحول إلى شتاء». كما إنها تدفع، باستمرار، مناضلي الحركة، للوقوف في صفها وتبنّي خطابها تجاه الثورة السورية والربيع العربي إجمالاً، ويقاشمها الرأي آلان سورال، المستشار الأسبق لجون ماري لوبان، والذي يقوم، منذ سنتين، برحلات مكوكية بين دمشق وباريس، ويحاول كسب تعاطف شعبي أوروبي مع نظام الأسد. تضاف إليه شخصية محورية في العلاقة بين دمشق واليمين المتطرف تتمثل في فريديريك شاتيون، أحد العقول المسيرة في الحزب، وصاحب الوكالة الإعلامية «ريوال-Riwal »، وهي وكالة مختصة في تقديم الاستشارات الإعلامية، والتي تتفرع منها وكالة «Riwalsyria.fr»، المهتمة بدعم المؤسسات العمومية السورية في فرنسا، والمتصلة مباشرة بوزارة الإعلام السورية، حيث تعمل على الترويج لما يصدر عنها من بيانات في أوروبا إجمالاً وفرنسا خصوصاً. ولم يتوقف دور فريديريك شاتيون عند هذا الحد، فقد أطلق، ثلاثة أشهر بعد بدء الثورة، موقعاً إلكترونياً يعنى بدعم الموقف الرسمي السوري، تحت اسم «InfoSyrie»، لا يمانع في المشاركة في ترسيخ فكرة المؤامرة على سورية، وتسمية الثوار بالعصابات وقطاع الطرق، كما نظم، طوال العام 2011، تظاهرات مساندة للنظام السوري الحالي، خصوصاً بساحة شاتيون في باريس.

في التحالف الإعلامي بين نظام الأسد واليمين الفرنسي المتطرف تبرز المفارقة: لعبة المصالح وكسب المساحات الإخبارية رهان لا بد منه لتشويه صورة الثورة السورية في أعين الرأي العام الدولي. الأسد، ومسؤولو الإعلام في النظام الرسمي، يقدمون حزب الجبهة الوطنية الفرنسي باعتباره حزباً وسطياً، ويكفي أن نذكّر بتصريح زعيمته مارين لوبان على راديو «RMC»، لفهم توجهاته، لما ذكرت: «أمام ارتفاع عدد المهاجرين العرب في أوروبا، أقترح رمي المهاجرين العرب في البحر للحد من توافدهم». قالتها بكل برودة أعصاب. لوبان تريد رمي العرب في البحر والأسد يرمي سورية في الدم، وبينهم ثورة تدخل عامها الثالث ولا بد أن تستمر.

الدمية «فلة» على قائمة خاسرة

سامية بكري

خلفت نتائج انتخابات اتحاد الطلبة في جامعات مصر هذا العام مفاجأة مدوية إثر انخفاض شعبية جماعة الإخوان وحزب الحرية والعدالة داخل الحرم الجامعي. وسرعان ما شكلت المفاجأة مادة للنقاش والتحليل والسخرية على صفحات الشبكات الاجتماعية.

وقد سخر نشطاء على الفيسبوك من سلوك طلاب جماعة الإخوان المسلمين لنهج حزب النور في موقفه من ملصقات صور المرشحات في الانتخابات الطلابية بالجامعات، حيث قام طلاب موالون للإخوان بوضع صورة العروسة المحجبة «فلة» على قوائمهم الانتخابية في كافة الكليات، وأبرزها كلية دار العلوم المعروفة بهيمنة الإخوان، وكلية التجارة والآداب، وذلك بدلاً من صور الفتيات اللاتي ترشحن في هذه الانتخابات.

وكان الإعلامي حمدي قنديل قد طالب المعارضة بدراسة نتائج انتخابات اتحادات الطلبة بالجامعات المصرية. وكتب قنديل على موقع التواصل الاجتماعي تويتر: «رغم أن نتائج انتخابات الطلاب ليست مؤشراً كافياً لاتجاه الرأي العام إلا أنه يجب على المعارضة أخذها في الاعتبار ودراستها دراسة وافية».

أما حمدين صباحي، مؤسس التيار الشعبي والمرشح الرئاسي السابق، فقد وجه التحية إلى طلاب التيار الشعبي والدستور والقوى الثورية الفائزة في انتخابات اتحاد الطلاب. وقال صباحي عبر تدوينة له على حسابه الشخصي على موقع التواصل الاجتماعي تويتر: «تحية إلى طلاب التيار الشعبي والدستور والقوى الثورية الذين حققوا نصراً مبهراً في انتخابات اتحاد طلاب الجامعات. بكم يتأكد يقيننا أن الثورة ستنتصر».

وكانت قائمة التحالف التي تضم حزب المصريين الأحرار، والدستور، والتيار الشعبي، والجوالة، والمستقلين، قد اكتسحت نتيجة الجولة الأولى من انتخابات اتحاد الطلبة بجامعة طنطا، بحصولها على 45 مقعداً من مجموع 54 مقعداً.

وكتب الساخر سامح سمير: «سعادتي بنتائج انتخابات الطلبة حتى الآن، إلا أني أحذر من الإفراط في التفاؤل. إسكندرية وأسيوط وعين شمس ليست مقياساً. وأتوقع أن يحقق الإخوان فوزاً ساحقاً في الجامعات التي ترتفع فيها نسبة الأمية!».

على قدر الإعجاب تؤتى الصفات

كشفت دراسة بريطانية حديثة، أن إعجابات مستخدمي شبكة التواصل الاجتماعي «فيسبوك» تبين دون قصد الكثير من سماتهم الشخصية الخاصة، مثل الميول الجنسية ومستوى الذكاء.

وقال باحثون بجامعة كمبريدج البريطانية، إنه من خلال دراسة نقرات «إعجاب» لأكثر من 58 ألفاً من مستخدمي «فيسبوك» على الشبكة الاجتماعية، يمكن تحديد مستوى ذكاء المستخدمين وميولهم الجنسية ومعتقداتهم السياسية والدينية، وحتى المواد التي يستخدمونها، بمعدل دقة يزيد على 80 %.

ووفقاً لشبكة «سي نت» الأمريكية المتخصصة في أخبار تكنولوجيا المعلومات، فقد قام الباحثون بتحليل تعبيرات المستخدمين على الشبكة الاجتماعية عبر تفاعلهم مع محتويات مثل الصور وتحديثات حالات الأصدقاء، وكذلك صفحات الرياضة والموسيقى والكتب. وعند مقارنة الملفات علم الباحثون أنهم تنبأوا بشكل صحيح بالميول الجنسية بنسبة 80 %، والعرق بنسبة 95 % والميول السياسية بنسبة 85 % من الحالات.

وقال الباحثون البريطانيون في الدراسة التي نشرت في دورية الأكاديمية الوطنية للعلوم: «إن الدراسة تظهر إلى أي حد يمكن استخدام السجلات الرقمية الأساسية للسلوك البشري في تحديد السمات الشخصية التي يفترض المستخدم للشبكة أنها خاصة.



وخلص الباحثون إلى أن: الشركات التجارية أو المؤسسات الحكومية أو حتى قائمة أصدقاء مستخدم الفيسبوك... قد يستخدمون المنصة لاستنتاج سمات مثل مستوى الذكاء أو الميول الجنسية أو الآراء السياسية التي ربما لم يقصد الشخص مشاركتها معهم.. ولفتوا إلى أن ذلك قد يؤدي إلى مواقف تشكل فيها مثل تلك التنبؤات، حتى لو كانت خاطئة، تهديداً لرفاهية الشخص أو حريته أو حتى حياته.

فيسبوك يتخلص من سوء التغذية !

كشفت شركة «فيسبوك» الأمريكية، النقاب عن تغييرات جديدة لميزة تغذية الأخبار على موقعها الاجتماعي، تتضمن مزيداً من التدوينات الغنية بصرياً وخيار التغذيات المتعددة RSS.

وقال مؤسس الشركة ورئيسها التنفيذي «مارك زوكربيرج»، إن الشكل الجديد لميزة تغذية الأخبار على موقع «فيسبوك»، يظهر صوراً أكبر حجماً، ويقدم تغذيات مختلفة للمستخدمين تلبي اهتماماتهم المتنوعة، ما يجعلها أفضل صحيفة أخبار مخصصة لأعضاء شبكتها الاجتماعية الذين يزيد عددهم عن المليار مستخدم. وأشار إلى أن كميات الصور الرقمية التي تم نشرها عبر ميزة تغذيات أخبار نمت بنسبة 25 % خلال شهر نوفمبر/تشرين الثاني 2011 إلى ما يقرب من 50 % اليوم، بينما زادت





كمية المحتوى من الصفحات من نحو 7 % إلى ما يقرب من 25 %.

وتقدم النسخة الجديدة لتغذيات الأخبار على «فيسبوك» تنظيماً وعرضاً أفضل للتحديثات المنشورة سواء من طرف الأصدقاء أوالشركات والمجموعات والأشخاص المشهورين. وبالتالي أصبح بمقدور المستخدم ترشيح المحتوى المرغوب فيه عبر تغذيات أخبار منفردة ومتخصصة، بحيث يختار طبيعة التحديثات التي يريد متابعتها كالصور أو الصفحات الخاصة أو التدوينات وكذلك الأخبار حسب مجالاتها، إذ يمكن للمستخدم مثلاً أن يحدد تغذيات الموسيقى وما يتعلق بها من معلومات ومواعيد الحفلات والمهرجانات في قائمة تغذيات خاصة.

لابد من هوجو تشافيز !

تفاعل العرب على صفحات التواصل الاجتماعي مع حدث وفاة الرئيس الفنزويلي هوجو تشافيز كل حسب رأيه واتجاهه السياسي.

وأعرب الكاتب الصحافي حمدي قنديل عن أسفه لوفاة الزعيم الفنزويلي، مشيراً إلى اهتمامه السابق بقضايا الفقراء والمناضلين. وقال قنديل من خلال تغريدة له على تويتر: «رحيل الرئيس الفنزويلي تشافيز خسارة كبرى لفقراء العالم والمناضلين من أجل العدالة، عاش ومات في بلاد بعيدة لكنه كان قريباً من قضايانا على الدوام».

كما أعرب الإعلامي السوري فيصل القاسم عن حزنه لوفاة الرئيس الفنزويلي هوجو تشافيز، واصفاً إياه بـ «روبن هود فنزويلا». مضيفاً في تغريدته بتويتر: «كان تشافيز روبن هود فنزويلا الذي كان يأخذ من الأغنياء ويعطي الفقراء، لكن للأسف وقف مع بعض طغاتنا ضد الفقراء العرب الثائرين، ليته لم يفعل».

أما محمد البرادعي فكتب على تويتر: «رحيل شافيز خسارة فادحة لكل الشعوب الطامحة إلى الحرية والكرامة وسيترك فراغاً كبيراً في المشهد الدولي».

وكتب سامح سمير ساخراً: «نقلاً عن الأناضول، ملايين الفنزويليين يتجمعون في الميدان الرئيسي بالعاصمة لوداع هوجو شافيز وسط دعوات للتوجه إلى محيط الاتحادية والاعتصام هناك».

هنا وقد أثارت الطريقة التي عزى بها الرئيس الإيراني محمود أحمدي نجاد والدة الرئيس الفنزويلي الراحل هوغو تشافيز سيلاً من التعليقات في إيران وخارجها. وتعرض نجاد لانتقادات على إثر تنبئه بعودة تشافيز مع المسيح و«المهدي» ليجلبوا الخلاص للعالم. كما واجه كثيراً من الانتقادات من مواطنين عرب على مواقع التواصل الاجتماعي نظراً للعاطفة التي أبداها فيما يشترك في إخماد الثورة السورية.



ندى تبحر في الإنترنت

استطاعت الفتاة المصرية ندى يوسف الطالبة بالصف الأول الثانوي بمدرسة صدفا بمحافظة أسيوط، التوصل لاختراع جديد في مجال الطاقة الشمسية.

وقالت ندى: «كعادتي كنت أتصفح المواقع الإلكترونية المفضلة عندي، فلفت انتباهي موضوع يتحدث عن الطاقة الشمسية وكيفية استخداماتها، ومن هنا خطرت على ذهني فكرة تصميم بنية جديدة لخلايا الطاقة الشمسية باستخدام مركب كيميائي جديد من شأنه زيادة كفاءة الخلية من 25 % إلى 50 %، وزيادة استغلال الضوء الساقط على الخلية بما يتيح زيادة في إنتاجية الخلية الشمسية للكهرباء إلى الضعف».

وقد شاركت ندى بهذا الابتكار محلياً في محافظة أسيوط ضمن مسابقة «إنتل مصر الخير» وتأهّلت لمعرض القاهرة في فبراير/شباط المنصرم، لتفوز بالمركز الأول في مجال الطاقة والنقل والهندسة، وبالمركز الثاني على مستوى الجمهورية. كما تأهلّت للسفر إلى الولايات المتحدة الأمريكية لعرض ابتكارها، وتمثيل مصر في المعرض الدولي للعلوم والهندسة بولاية أريزونا بالولايات المتحدة الأمريكية الممتد إلى 2013/5/12.



باب ما جاء في اللجان الإلكترونية

شاع مؤخراً مصطلح اللجان الإلكترونية على صفحات التواصل الاجتماعي. فما هي حكايتها وكيف تطورت؟

الصحافي الشاب محمد عبد الرحمن كتب يقول: ظهر مصطلح «اللجان الإلكترونية» مع مشروع توريث مبارك الابن، حين أنشأت لجنة السياساسيات لجنة إلكترونية لغسل سمعة النظام، كانت اللجنة وفقاً لاعترافات عاملين بها تتكون من أفراد ينشؤون حسابات إلكترونية مهمتها التعليق الإيجابي على أخبار التوريث ومهاجمة الصفحات المعارضة وبث أخبار عبر صفحات مجهولة لتلويث سمعة المعارضين، بشكل منظم مقابل أجر محدد.

وزاد ألق المصطلح مع وصول الإسلاميين للسلطة، حيث ظهرت حسابات عديدة تنتقد المعارضين، وصفحات تبدأ بالمعارضة لجذب الزوار ثم تنقلب لدعم الإسلاميين.

بحسب أحمد الشوربجي ومحمود الفقي الناشطين في صفحات مؤيدة للثورة على الفيسبوك، فإن التعرف على الشخص الذي يعمل كلجنة إلكترونية يتطلب توافر شروط بعينها في أدائه الافتراضي: منها : أن يظهر في الأوقات التي يزيد فيها الهجوم على الرئيس والنظام بوجه عام، فيعارض مثلاً دعوات إسقاط الرئيس فيما لا يهتم بالدفاع عن مواقف الحكومة. وأن يركز في تعليقاته على صفحات وكتاب بعينهم، ولا يهتم بالحسابات المعارضة التي لا تملك شعبية. أن يشكك في أي أخبار سلبية تنال من النظام فور نشرها، حتى قبل أن يتسلم التعليمات التنظيمية الخاصة بالرد على هذه النوعية من الأخبار. أن يقوم بنسخ ولصق تعليقات بكم كبير على كل الصفحات المعارضة. وأن يخفي هويته بادعاء أنه أنثى، وهو ما لا يظهر في معلومات حسابه، أو يختفي خلف أسماء حركية إسلامية مثل: «آمنت بالله»، أو «المسلم الحق».

وحسب ناشطين، ثمة مجال واسع لعمل منتمي اللجان الإلكترونية منها: 1- التعليق على الموضوعات المنشورة في مواقع الصحف الإخبارية التي تحظى بمتابعة كبيرة من القراء.

2- التعليق على البوستات التي تهاجم النظام صراحة في صفحات الفيسبوك الجماهيرية.

3- الهجوم العنيف على معارضي النظام من المشاهير، عبر فيسبوك وتويتر والتشكيك في كل حرف يكتبونه...

وفقاً للباحث أحمد خير مدير «مركز دعم لتقنية المعلومات» معظم هذه المجالات أو المواصفات لا تكفي لتوصيف صاحب الحساب بالمنتمي للجان إلكترونية منظمة، تحديداً فيما يخص الإسلاميين، «لأن الأمر مختلف تماماً إذا قورن باللجان التي كان يشرف عليها علي الدين هلال القيادي بالحزب الوطني المنحل».

رواية المليون قارئ

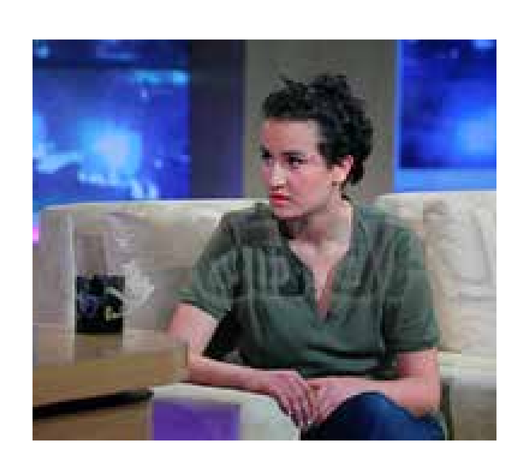
عصر جديد تشهده الرواية المصورة التي فقدت عصرها الذهبي منذ الستينيات. فقد لجأ مؤخراً المخرج والمصور الفرنسي المعاصر «ليونيل - بيوفوسان» البالغ من العمر 45 عاماً إلى الإنترنت ليطلق موقعاً تحت نطاق «كفيكستوري» ومن خلاله يطرح روايته المصورة الجديدة.

ويتولى «ليونيل» مسؤولية الإخراج وكتابة السيناريو والحوار والتصوير، ويستعين بممثلين مبتدئين مستعدين للعمل مقابل 75 يورو لمدة نصف يوم.

ويتوقع أن يصل عدد قرائه إلى مليون قارئ حتى صيف 2014، كما يأمل أن يخترق الأسواق الصينية واليابانية عن طريق ترجمة أعماله.

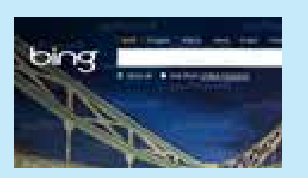


أمينة التونسية: ثورة جسد



حركة «فيمن» النسوية ماتزال تثير الجدل عربياً. ففي سابقة، هي الأولى من نوعها، اشتعلت حرب تعليقات، وتبادل للتهم، على مواقع التواصل الاجتماعي، فيسبوك وتويتر، بسبب إقدام واحدة من مناصرات الحركة في تونس، تدعى أمينة (19 سنة، طالبة في الثانوية)، على نشر صور لها عارية الصدر، حيث كتبت عبارة «جسدي ملكي وليس شرف أحد». التوانسة لم يتأخروا في التفاعل مع الصور، وانقسموا، طوال النصف الثاني من الشهر الماضي، في آرائهم، بين متقبل لحق الشابة في التعبير ورافض لمنطقها، واصفين إياها بالجريئة والمستفزة. ودعا عادل علمي (رئيس الجمعية الوسطية للتوعية والإصلاح) لجلد المناضلة النسوية مئة جلدة، في ساحة عمومية، وأطلق شباب متعاطفون معها ومع قضيتها ثلاث صفحات على الفيسبوك لحشد الدعم والدفاع عنها. صور أمينة، التي لم تتوان في الرد على منتقديها، تحولت بسرعة إلى موضوع نقاش حاد في الصحف والقنوات التليفزيونية الخاصة بتونس، في واقعة تذكرنا بما حدث قبل سنة ونصف مع الشابة المصرية علياء المهدي، التي فعلت الشيء نفسه.

بينج لغوغل: أنا شمهروش!



نشرت شركة «مايكروسوفت» تحديثاً لقسم البحث عن الصور الرقمية على محرك بحثها «بينج». وقالت الشركة، إن محرك البحث سوف يأتي بواجهة جديدة، وتحسينات في الأداء، مع إمكانية العرض الفوري لنتائج استعلامات البحث عن الصور. ويشمل التحديث، خيار تصفح نتائج الصور بكامل حجم الشاشة، وإمكانية التجول بين النتائج عبر مفاتيح الأسهم على لوحة المفاتيح، كما سرّع محرك البحث من عملية مشاهدة نتائج الصور ومصادرها، حيث يقدم للمستخدمين نتائج أسرع لاستعلامات البحث، بالإضافة إلى ميزة اللقطة «سناب شوت» التي تسمح للمستخدمين بمشاهدة الصفحة التي تستضيف الصورة الظاهرة في نتائج البحث. ويأتي تحديث محرك «بينج» عقب تحديث مماثل لقسم البحث عن الصور الرقمية قامت به شركة «جوجل» المنافسة. وهكذا يواصل محرك «بينج» معركته مع منافسه «جوجل» بغية الفوز بحصة إضافية في سوق البحث.

حمى «هارلم شيك»

يبدو أن حمى رقصة «هارلم شيك» الغربية التي حققت انتشاراً رهيباً على شبكة الإنترنت قد وصلت لموقع «يوتيوب» نفسه، فأصبح الآن يرقص على أنغامها مقماً تفاعلاً كاملاً لعناصره البصرية من صور ونصوص.

وعند قيام زوار موقع «يوتيوب» وكتابة عبارة (do the Harlem shake) في صندوق البحث، تبدأ الصفحة في الرقص على أنغام «هارلم شيك» خاصة شعار «يوتيوب» نفسه، لتتفاعل بعدها باقي عناصر الصفحة من نصوص وصور مصغرة بأسلوب الرقصة الشهيرة.

وبدأت رقصة «هارلم شيك» في تحقيق شعبية مدوية بداية الشهر الماضي، ولا تزال تلهم العديد من الشباب المتمرد في العالم حتى الآن، متفوقة على رقصة «جانجام ستايل» التي أطلقها المغني الكوري الجنوبي ساي Sai والتي حققت نسب مشاهدات على اليوتوب تخطت المليار قبل أشهر قليلة.

وتبدأ رقصة الهارلم شيك بشكل فردي عشوائي وجنوني، يقوم به شخص أمام زمرة من الناس يرتدون ملابس مضحكة وأقنعة مخيفة يشاركونه في الرقص تدريجياً.

وعلى إثر انتشار هذه الرقصة المستفزة في أماكن العمل والفضاءات العمومية حذر البعض من تحولها إلى أداة لتعطيل المصالح وتهديد سلامة الناس. الأمر الذي عجل بالشبان الخمسة الأستراليين الذين أطلقوا رقصة «هارلم شيك» على اليوتوب أول مرة تعبيراً عن ضجرهم، يحذرون من مخاطرها على إثر فقدان 15 شاباً أستراليا لوظائفهم بعدما ضبطوا على سكة الحديد الخاصة بمترو الأنفاق، كما صدر تحقيق في الولايات المتحدة في حق مسافرين نفذوا الرقصة على متن طائرة تجارية.

الشوارع العربية بدورها لم تسلم من عدوى الرقصة، وكانت السلطات المصرية قد اعتقلت أربعة طلاب بسبب قيامهم بالرقصة مقتصرين على ملابس داخلية. كما ظهرت رقصات مشابهة في معظم العواصم العربية حملت تعبيرات سياسية. هذا في الوقت الذي أعلن فيه موقع يوتيوب أن الرقصة تم تقليدها عبر 250 ألف فيديو سواء تحت الماء، أو في الغرف الخاصة، أو داخل دار المسنين، والجامعات...





الثياب

بيوت وشبابيك

إذا ما أخذنا بوظائفه الطبيعية في الحماية من البرد والحر؛ فالثوب، هو البيت الأقرب والأكثر ملازمة لأجسادنا، وإذا ما أخذنا بوظائفه الأخلاقية والجمالية، فالثوب هو الغلاف والإطار الذي يحب ويبرز الجسد، وإذا ما أخذنا بوظائفه الاتصالية فهو الواجهة، يتكلم قبل أن نتكلم وتكشف ألوانه وأشكاله عن السمات الشخصية للإنسان وانتمائه الوطني ومكانته الاجتماعية.

لكل الشعوب القديمة أزياؤها الوطنية التي تطورت على مدى مئات؛ بل آلاف السنين، تنزوي شيئاً فشيئاً في متاحف الفنون الشعبية ومحال التنكارات السياحية تحت هجمة الجديد، لكن هذا الجديد ليس خالياً من المعنى كما يتصور بعض الخائفين على الشخصية الوطنية. لم يكن سروال الجينز الذي اجتاح العالم مجرد عدوان على الأصول، لكنه انتشر بفضل منظومة من قيم المساواة والخفة والسرعة التي يتطلبها العصر الحديث.

بعض ألوان الملابس صريحة كالأبيض الذي صار عنواناً للبراءة فتم اعتماده لفساتين الزفاف وبدلات المتهمين قبل ثبوت الإدانة والتبرئة بحكم القضاء، وبعض الألوان مراوغة كالأسود الذي صار لوناً للحداد والاحتشام واللون المميز للإغواء في فساتين السهرة. منظومة ثقافية كاملة تمثلها تشابكات الخيوط والألوان، وهي شاغل هذا الملف.



الشرق شرق والغرب غرب.. لا يلتقيان:

جمال الالتفاف منافع الاستقامة

عزت القمحاوي

في اللحظة الأولى لاكتشاف العري الإنساني شرع الأبوان يخصفان عليهما من أوراق الجنة يداريان سوأتيهما. ومنذ تلك اللحظة لم تتحول البشرية عن المراوحة بين رغبات الكشف والإخفاء روحاً وجسداً.

تتعذب الروح وهي تتقلب بين رغبات البوح وضرورات كتمان السر ومثلها يراوح الجسد بعذاب أقل ربما بين رغبات الاستعراض وضرورات الاحتشام. ولكننا لا نصارح أنفسنا بتلك الحيرة، بل نموهها بوظائف الثوب الأكثر علنية وقبولاً مثل الوقاية من البرد والحر، وربما الوقاية من لسع الحشرات والهوام. وربما نتمادى وننتبه إلى وظيفة الثوب كبطاقة هوية وطنية مشرعة في مواجهة الآخر المختلف، وهوية طبقية في المجتمع الواحد.

الثوب الهوية جعل كل الديكتاتوريين الذين لا يحكمون بالعقل يتزيون بأثواب تعكس ما يريدونه من قراراتهم. هتلر وموسوليني حبسا جسديهما في البدلة العسكرية ليفرضا هذا النمط على مجتمعيهما، صدام هجر البدلة المدنية في وقت الحرب، وارتدى عباءات نفاقاً للقبائل عند زياراته للمناطق البدوية، ومثله فعل حافظ الأسد الذي ترك لسكان كل منطقة سورية تمثالاً في زي رجالها، أما عارض الأزياء العربي الأشهر القذافي فقد تقلّبت ألوانه بين العربي والإفريقي، وبقيت خطوط أزيائه اختراعاً خاصاً بمصمميه تجعل من القذافي جنساً مراوغاً فوق تصنيفات المؤنث والمذكر.

الوظائف العلنية كلها حقيقية تنجزها الملابس باقتدار، لكن وظيفة إبراز وإخفاء الجمال البشري تبقى الوظيفة الأولى للثياب نسعى إليها ونسكت عنها في الآن نفسه. لا يحتاج المرء إلى الكثير من الفطنة ليكتشف العاشق والعاشقة من خلال اهتمامهما بالملابس، ولا يحتاج المخرج السينمائي أو الكاتب لأكثر من تغيير نمط الثياب لكي يقول إن شخصاً ما وقع في الحب.

ولولا الوظيفة الجمالية لارتدينا مقاطع من القماش كيفما اتفق، ولولاها ما ظل الشرق شرقاً والغرب غرباً لا يلتقيان!

يبدو الشرق أكثر إخلاصاً للحيرة، أكثر اعتزازاً بالمراوغة، لهذا يظل موطناً للسر والإثارة أكثر من الغرب الذي يمضي في طرق مستقيمة ويعيش النموذج المطلق للإخفاء والنموذج المطلق للكشف بتتابع يكشف عن الكثير من أسباب الضجر الذي يقود إلى المزيد من التغيير.

لا يغلق الثوب الشرقي باب الجسد ولا يتركه مفتوحاً تماماً، بل موارباً، وأكثر مثال على هذا ارتداء المرأة لما يسمى بـ «الملاية اللف» في الأحياء الشعبية المصرية، التي جسّدها الفنان محمود سعيد في لوحته الشهيرة «بنات بحري».

ترتدي المرأة العباءة فوق القميص الداخلي وتمسك بدفتها بيمينها، وفي الحركة المروحية للذراع تنكشف خيالات عن الجسد، فلا أحد يستطيع أن يتحقق منه تماماً والأعمى فقط يمكنه الادعاء بأنه لم ير.

هذه المراوغة ساهمت في نشأة الاستشراق وجذبت إلى الشرق (من اليابان إلى المغرب) أفواجاً من المغامرين الباحثين عن متعة الحوار مع الحواس، قبل أن يتحولوا إلى علماء نابهين وجواسيس وطلائع لقوى الغزو.

في كتابه «إغواء الغرب» الذي ترجمه محمد سيف ينقل أندريه مالرو شعور صديق عائد من دمشق: «لقد فاجأتني الاستثارات التي أيقظتها في داخلي أول الأقطار الإسلامية التي زرتها، المحجبات اللائي رأيتهن يسرن متمهلات في الشارع، يتبعهن خدمهن، كان ظلهن يتقدمهن بطيئاً على سور عال شرع في السماء خطاً منحنياً من الشرفات الحمراء. ودفعني الفضول لتحليل



مراوغة «الملاية» .. محمود سعيد

الاضطراب الحسي الذي سببته الطريقة التي وضعن بها خمرهن على خدودهن». متعتا الغموض والبطء اللتان التقطتهما عينا الزائر الفرنسي، وربما عينا مالرو نفسه في حركة النساء هما الأصل الذي نشأ عنه فن الرقص الشرقي.

هناك لين وبطء في حركة الرقص الشرقي، والملابس مراوغة، تكشف وتخفي مع الحركة وتتناسب مع طبيعة الجسد المدملج. في المقابل يتميز فن الرقص الغربي «الباليه» بالحركة الرشيقة السريعة والقاسية، وتغطي بدلاته الملتصقة الجسد النحيف قليل الإغواء بشكل كامل.

المراوغة الشرقية تسحر الأوروبيين، لكنهم لا يستطيعون التصرف بمثلها، هل لأنهم وضعوا كل طاقتهم على المراوغة في السياسة؟ ربما، لكنهم بالنتيجة لا يتقنون المراوغة في الحياة الاجتماعية، وبينها عاداتهم في الثياب، فهم لا يعرفون إلا السير في الخطوط المستقيمة إلى آخرها احتشاماً وتعرياً.

في كتابه «تاريخ الجمال» يقدم الفرنسي جورج فيغاريلو قصة الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الأوروبية إلى العصر الحديث. الكتاب الذي ترجمه جمال شحيد وصدر مؤخراً عن المنظمة العربية للترجمة يدرس نماذج الجمال الأنثوي والذكوري، أشكال الأجساد والعيون، من السمنة إلى النحافة، ولم يكن بوسعه أن يتحاشى تاريخ الملابس، فهي إطار اللوحة التي يحددها ويبرزها. يبدو الثوب خادماً للجسد أحياناً، وأحياناً يبدو سيداً، حيث تصاغ الأجساد لتكون صالحة للنموذج الذي اخترعته الموضة.

من خلال اللوحات الفنية والنصوص وإعلانات الأفلام والمسرحيات، التي تتبع فيها فيغاريلو معايير الجمال نكتشف تطابق التواريخ الثلاثة للجسد والفن والملابس. وهي رحلة واحدة صعبة قطعتها أوروبا، منذ المحاولات الأولى للخروج من سلطة الكنيسة في القرون الوسطى.

يبدأ من مقارنة بين لوحة آلام المسيح لسيمون مارتيني عام 1340، ولوحة الصلب لمانيتينيا عام 1456، أكثر من مئة عام احتاجتها اللوحة للخروج بالأشخاص من الغرق في الملابس الفضفاضة إلى حبكة القامات وإبراز بعض تضاريس الجسد. وقد استغرق الفن قروناً من الحركة ليصل إلى كامل الجسد، حيث تتحكم تراتبية المرئي هبوطاً من أعلى إلى أسفل، من فن البورتريه إلى الاهتمام بالجزء العلوي من الجسد وصولاً إلى الخصر ونزولاً إلى الساقين.

كان هناك اعتقاد بوجود أعضاء نبيلة وأعضاء محتقرة، وتركز النبل في القسم العلوي من الجسم، بينما ينبغي إخفاء الأجزاء السفلى، هكذا طغت موضة الفساتين المنتفخة تحت الخصر، فيبدو هذا القسم مثل قاعدة حجرية للتمثال المتباهي بطول العنق وضيق الخصر وارتفاع الصدر، ولم يكن بذخ التطريز في الأسفل إلا محاولة لإخفاء هذا الجزء بطريقة أفضل.

كما لو أن يد الخياط كانت تتبع خيال الشعراء الذين لا ينكرون من الجسد إلا الأعضاء العلوية. وقد فرض الالتزام الصارم بالمواصفات الجمالية تعذيب الجسد بالمشدات ليصبح لائقاً. ولم يبدأ الجسد في ممارسة حريته قبل القرن السابع عشر،حيث تتوازى

الحرية السياسية مع حرية الجسد ويبدأ التمرد تدريجياً على المشدات والطارات المعدنية. وستنتظر أوروبا حتى نهايات القرن الثامن عشر لكي تكتشف جماليات الجسد المتحرك بعد جماليات التمثال وتدخل موضة الفساتين القصيرة اللوحة التشكيلية.

ولم تتحقق حرية الـ «تحت» كاملة إلا في بدايات القرن العشرين وأصبحت الخطوط الجسدية مرئية جداً. وسرعان ما خلق الانفجار السينمائي نماذجه وعممها على المجتمع، الأمر الذي فرض مزيداً من العمل على الكيميائي وجراح التجميل والخياط للوصول بالجسد إلى مستويات الجمال في عالم الصور الخيالي.

يولد النجم أو النجمة السينمائية ليلبي تطلعاً محدداً لدى المشاهد في وقت محدد، ومن أجل صنع هذه الصورة يعمل مقص الخياط في الاتجاه المطلوب، فكانت نماذج الرجولة والأنوثة واضحة في وقت ما، وفي أوقات أخرى فرضت نزعات الرومانسية ودعوات المساواة تقارباً بين الجنسين، فاستعار المنكر بعض جماليات المؤنث من دون أن يتوحد نموذجا الجمال في نموذج واحد.

سارت الأزياء على خطى الفن مدفوعة بسياط التسويق الذي يستفيد من كل شيء، حتى التمرد على الرأسمالية ذاتها ظهر في ملابس الهيبز، لكن الموضة الغربية التي تتطور يوماً بعد يوم تمضي في اتجاه إلى آخر وقد تنقلب عليه، بينما لا يعرف الشرق هذه الانقلابات بفضل المراوغة، مصدر السحر ومصدر الثبات في الآن ذاته.

لكن الغموض والمراوغة ليسا السمة الوحيدة للملابس الشرقية، بل إنها تبرز الكسل والشكلانية الفارغة التي تتنافى مع الحياة العصرية، بينما يعتبرها الكثيرون ترميزاً لانغلاق الفكر. ومنذ خلعت هدى شعراوي حجابها وداسته في ميناء الإسكندرية عام 1923 هي وزميلتها في الكفاح السياسي سيزا نبراوي، صار ارتداء الزي الغربي دليلاً على التحرر والعصرية في المراكز العربية المختلفة في توازٍ مع حراكها السياسي.

في النصف الأول من القرن العشرين انحسرت الأزياء الشرقية في الطبقات الشعبية. ومع زيادة نسبة التعليم في



الأنثى لم تعد أنثى تماماً

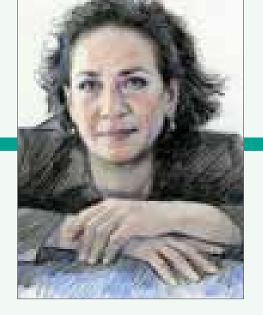
النصف الثاني من القرن، وربما بفضل الثقة التي اكتسبها الإنسان العربي في فترة المد القومي صارت الأزياء الغربية الأكثر عملية مقبولة على نطاق واسع، فظهرت الفساتين القصيرة والبنطلونات، وولى زمان الملابس التقليدية التي تحولت إلى فلكلور شعبي مكانه متاحف الفنون الشعبية وأحياناً بازارات السياحة، قبل أن تأتي مساهمة الدراما التليفزيونية في إحياء الملابس الشرقية التي تتناول فترات تاريخية معينة.

ومثلما انكسرت موجات التحرر الفكري، انكسر الجسد وأصابه الخوف من الآخر، ودارت حروب الهوية في الأزياء، وخصوصاً أزياء المرأة التي صارت رايات تجسد الاختلاف.

ومثل كل حروبنا، لم تضع حروب الملابس أوزارها بعد، ولن تنتهي بغالب أو مغلوب. لن يحقق أحد الاتجاهين النصر الكامل ولن يعرف الهزيمة الكاملة، بفضل الطبع الشرقي المتأصل: المراوغة!

عاد الفضفاض السابغ متجهم السواد وسرعان ما دخلته الألوان في النسيج كله أو في التطريزات الباذخة التي أفرغت الأسود من تشدده. وتمسك الجديد بالمقاومة مع طرح خيار التفاوض في شكل أحجبة على الرأس فوق السراويل والبلوزات الضيقة، مع محاولات لكسب الأرض في ألوان من التزيين قلبت وظيفته من غطاء للرأس إلى إطار يبرز الوجه المخضب بعناية.

هذه المراوغة، هي سرنا الصغير الذي يضمن بقاءنا موضوعاً للاستشراق، ويبقينا مصدر دهشة لا يستطيع الغربي أن يعيشها إن أراد، بسبب اختلاف علاقة الإنسان بالزمن، فزمان الشرق دائري، بينما يمضي الغرب في خط مستقيم، قد يعيد المسير في الطريق ذاته ذهاباً وإياباً، لكن عبر استقامة مفيدة ومضجرة في الآن ذاته.



هدى بركات

ذلك الثوب الذي لم أخلعه أبداً
ذلك الثوب الذي لم يرفعه عني أحد

أقدّر أني كنت في الرابعة حين أُلبست ثوب القدّيسة البتول. كان جسمي ضعيفاً وكنت غالباً ألازم فراش المرض. التهاب اللوزتين مرفقاً بحرارة مرتفعة لم يكن مرضاً خطيراً يستدعي هلع أمي حتى تعمد إلى قرارها ذاك. لكنّها كانت قد فقدت قبلي بكرها، الصغيرة سلمى، فسكنها وسواس الموت. وكبرت بقربها وبقرب تلك الغائبة التي ستكون توأمي الخفي إلى نهاية عمري.

كان ثوب القدّيسة تيريز مؤلفاً من عباءة بنيّة طويلة، تصل إلى الأرض، يلفّها عند الخصر حبل مجدول أبيض. وعلى الرأس غطاء أبيض كذلك، يلفّ الشعر والرقبة ولا يترك سوى الوجه بائناً، تعلوه قطعة من القماش البنّي نفسه، تثبّت بدبّوس في أعلى الرأس. تلك القطعة الحرّة كمحرمة كبيرة كانت عذابي الدائم إذ غالباً ما كنت أفقد الدبّوس فأعمد إلى وضع إصبعي مكانه على أعلى رأسي. حتى اليوم أشعر بخدر ذراعي الصغيرة مرفوعة، ربما لساعات، وأنا ألازم الحائط في ملعب المدرسة، فيما باقي الأطفال يركضون أحراراً. وتأخذني إلى ذلك الخوف والألم مشاعر ظلم حقيقي ما زالت مطبوعة في ذاكرتي، حيّة، طازجة، حارّة ومثيرة لشفقة كبيرة.

ذلك أن نذر أمي الذي (أنزل) بي طيلة السنة الأولى من خروجي من البيت إلى العالم الخارجي لم يقتصر على الألم الجسدي. أعرف الآن أن ثوب القدّيسة تيريز أخرجني من عالم الطفولة اللاهي بأكمله، وجعل لي، خارج الحيز العمومي، وضعاً (خاصاً) ملزماً باحترام مقدّس، يتجاوزه إلى حيث لا يمكن لطفل مقاربته أو فهمه. كان لذلك العنف «العلوي» النازل من السماء أن يرفعني من ملعب المدرسة إلى مكان هو ليس لي، إلى غرفة المعلّمين، حيث من شدّة إشفاقهنّ عليّ كانت المعلّمات الطيّبات يأخذنني إلى جانبهن، يكففن دموعي ويعدن الطرحة إلى أعلى رأسي. كنت إذن مميّزة، مختلفة في ثوبي هذا، أي مكفوفة عن اللعب، عن اللهو، عن مخالطة الآخرين، عن الركض والوقوع، عن تلقّي الضربات وعن تسديدها. كان جسم الطفلة حملاً ثقيلاً. كان صليباً حقيقياً بالمعنى النافر للتربية المسيحيّة، حيث لجسد المرأة قدسيّة التابو.. مفخّخ وممنوع حتى وهو في عري مايوه السباحة أو تنورة (الميني جوب).

هل أسمّي ما كنت أتمتّع به من حريّة الكشف عن أجزاء من جسمي في ثياب المراهقة حريّة مضروبة؟ أو لعلّه الانفصام بين الجسم والجسد ؟ بين العري والجنس؟ الجسد المكشوف والممنوع في آن؟ الممنوح والمقدس؟ جسد للثياب لا للرجال.. للموضة لا للحب. جسد للشارع لا للأيدي أو الأفواه. جسد طوباوي له شكل وليس له طعم أو رائحة.. جسد لإماتة اللذة، موكل بعذرية منذورة لعذاب الإنجاب. تماماً كتلك الشوكة في جبينها والتي ستلازم شفيعتي تيريز حباً بيسوع ونذراً لآلامه على الصليب حتى مماتها عذراء طاهرة وانتصار جسدها، الباقي كما هو حتى اليوم، على الموت.

***

يدي في يد أمي، وأنا في ثوب القدّيسة تيريز التي تحميني من الموت، أي من الجسد الذي يموت، كانت أمي الجميلة ترتدي فستاناً ما زال أزرقه النيلي يضيء في عيني. خصره مشدود على وسطها الرقيق، ينعقد على وردة بيضاء من الأورغنزا المنشّاة. أما رقبته فمكشوفة حتى أعلى الثديين، محاطة بكشكش متطاير من الأورغانزا الأبيض نفسها ، يغطي أعلى الزندين العاريين.

لم أكن أعرف آنذاك أننا، نحن الاثنتين، يدي في يدها، كنا في سجن الثوب نفسه.



حب الزينة بعث الإنسان على ارتداء الملابس

كما وضع مونتيسكيو كتاباً عن روح الشرائع أضع أنا كتاباً عن روح الملابس. فإن الإنسان لا يجري مع الشرائع العمياء لا في سن الشرائع ولا في خياطة الملابس.

تيوفلسدروخ

البيت الدافئ

محسن العتيقي

في مستهل كتاب «فلسفة الملابس» لتوماس كارليل، (الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001 ترجمة طه السباعي) جاء في تبرير الناشر: «إن للملابس والأزياء فلسفة، وإلا ما اهتم بها الأعداء، فسرقوا الطرز الفنية للتفصيلات والزخارف والنقوش الفلسطينية والعربية، ونسبوها إلى أنفسهم، وباعوها في أغلب الأسواق العالمية، ليدلوا على مدى تقدمهم في هذا الفن..» ويقصد إسرائيل.

لكن توماس كارليل في مؤلفه لم يخض في تحقيق من هذا القبيل. وإنما قدم كتاباً في مجمله مراجعة لكتاب عسكري ألماني سابق اسمه «دياجونيس تيوفلسدروخ» وقد كشف كارليل أنه كتاب لا مثيل له لا داخل ألمانيا ولا خارجها، بل ويعترف أن فكرة تأليف كتاب عن فلسفة الملابس لم تخطر على باله إلا لما اطلع على كتاب تيوفلسدروخ: «كتاب يلذ الباحث في العاديات كما يلذه في التفلسف، ويفيد طالب الأدب والتاريخ. آية من آيات الاقتدار والجرأة، وثقوب النظر والحدة، وأثر من آثار الألمانية المحضة». وبالرغم من اعتماد كارليل هذا المرجع الفريد، فإن مراجعته وقعت بين الاعتراض والثناء، في مطارح أخرى، على ما ذهب إليه تيوفلسدروخ، بل والخروج في كثير من السياقات عن جوهر ظاهرة الملابس والدخول في متاهات إنشائية لا تتصل بمبحث الكتاب ولا بغايته التأملية؛ فكأن كارليل (الأخلاقي) توخى بمراجعته معارضة شكليةً لكتاب تيوفلسدروخ كأول ألماني يتخذ من الملبس موضوعاً للتفلسف، وأما مضمون ما كتبه تيوفلسدروخ فلم يسلم من التقويض الأخلاقي من طرف كارليل.

لنترك التقويض جانباً، مادام كتاب تيوفلسدروخ غير متوفر، كما أن اعتراضات كارليل تتأسس على خلاف مرجعي وأخلاقي. وحسبه أنه ضمن مراجعته كثيراً مما كتبه تيوفلسدروخ في مسألة الثياب.. ثم

إن كارليل استغل كتاباً وأخذ عنوانه دون أن يتفلسف فيه. فما الذي أراده كارليل من تقويض كتاب ومدحه في نفس الوقت؟ ألتكون له الحصة الثانية من السبق؟ فيثير القراء بعنوان براق من قبيل «فلسفة الملابس» ألم يعترف كارليل نفسه بأن تيوفلسدروخ دشن مبحثاً غير مطروق، وذهب بالتلميح بأن المتأملين في الثقافة والعلم بلغوا شأوهم، لكن علمهم أعرض عن النسيج الثوبي الذي يحجب ما للإنسان من سائر النسج. بل لقد أعاب كارليل على الفلاسفة والمفكرين الإنجليز إعراضهم عن تأمل الثياب، لما حكموا ضمنياً بخاصيتها الفطرية، كما تتفطر الأوراق على لحاء الأغصان وكما ينبت الريش في أجنحة الطيور، وهي في الواقع ظاهرة عرضية.

هل يرجح أن كارليل سعى إلى توارد خواطر بينه وبين تيوفلسدروخ؟ فهو قبل أن يضمن ما ضمنه، وصف منبع محبرته قائلاً: جسمك الضئيل أيها الأستاذ، وأنت جالس هناك بين ركام الدفاتر والكتب في ثيابك المغبرة البالية تفني بياض أيامك في التفكير والتدخين. لقد كنت ترسل نظرك الثاقب في ألغاز الكون وأحاجيه فتبلغ من أعماقها ما لا يبلغه سواك، وكانت تتبلج لك أسرار الحياة عن معانيها المكنونة، وينكشف لك حجاب الغيوب عن مخبآته المصونة. نعم كانت فلسفة الملابس هذه مودعة في صدرك وكانت هذه الخواطر الغريبة تجول في ذهنك.

لنتأمل كيف يتحدث كارليل عن أفضال الملابس وغاياتها الاستعمالية لا عن فلسفتها: استطعت أن تمتطي ذلك الجواد الذي امتطيته، فتخرج به ولو في صبارة الشتاء.. عبثاً ما تلطم صدغيك عواصف الجليد، فإنها لن تلتقي إلا بطبقات الصوف الصفيق، وعبثاً تزمجر حولك الرياح وتقصف، وتتجاوب أصداء الغابات وتعزف، وتتكور الزوابع وتعصف.. فإنك لا محالة مارق في وسطها مروق السهم، تقتحم الشرر من قارعة الطريق.. الطبيعة كريمة ولكنها ليست أكرم الأكرمين، فهنا ينتصر عليها الفن. فن غزل الصوف يقصد كارليل.

يساعدنا هذا الكلام، وغيره كثير، على فهم مرجعية كارليل ذات الأصول الوصفية الإنجليزية. وهذا التقيد الدوغمائي من الطبيعي أن يتعارض مع طبيعة الفلسفة الألمانية العقلية/المثالية التي ينحدر منها تيوفلسدروخ؛ والشاهد على هذا أن كارليل لا يتردد في اتهام أستاذه الألماني بالزعم فيما ذهب إليه من تأصيل يمكن وصفه بالأنتروبولوجي، ذلك أن: أول ما بعث الإنسان على ارتداء الملابس لم يكن طلب الدفء أو داعي الحياء وإنما حب الزينة؛ ولا غرو فإنه متى احتاج إلى الدفء وجد منه ما شاء إما في جهاد الطرد والعناء، أو بين الأوراق الجافة في شجرته الجوفاء.. والملبس للزينة اذا، بل لقد وجد بين الشعوب العريقة أن الوشم والطلاء أسبق عهداً من الملابس. فأول حاجة روحانية يشعر بها الإنسان المتوحش هي الزينة كما هو الواقع اليوم بين الطبقات المتوحشة في البلاد المتمدنة.

يعود كارليل ليخلط الأوراق ويرتبها على هواه، دون أن يخوض في جوهر ما طرحه تيوفلسدروخ: غاية الملابس الأولى كانت للزينة وليس للدفء! ألم يكن حريا بكارليل أن يقلب تاريخ الثقافة الإنسانية رأساً على عقب وهو يقف على هذه الجملة؟. لقد اختار كارليل مرة أخرى أن يكون طوطولوجيا، مكتفياً بالانطلاق مما بدأ به تيوفلسدروخ؛ (غاية الملابس الأولى كانت للزينة وليس للدفء) واصفاً إياه بالحماقة، ثم خاض مجدداً في تحصيل الحاصل: الملابس نشأت بادئ ذي بدء عن حماقة الشغف بالزينة وسرعان ما استفاد الإنسان منها مزيد الوقاية ولذيذ الدفء والحرارة، ولكن ما هذه بجانب غيرها؟ فالملابس هي المنشأ والمصدر لفضيلة الحياء، ذلك الهيكل الظليل المحجب الذي يضم بين جوانحه كل مقدس في الإنسان. والملابس هي التي جعلت لنا شخصيات مستقلة ومميزات نتفاضل بها وسياسة نجري عليها وصفوة القول إن الملابس هي التي تجعل الفرد منا إنساناً وهي التي تنذر اليوم بجعله مشجباً تعلق به ثياب وتعرض عليه الأردية.


كرم الملابس لم يكن أقل شأناً من كرم الطبيعة

الواضح، إن كارليل حور تساؤلات تيوفلسدروخ التأملية، وجرها إلى منطق الإجابات البديهية التي لا تفلسف فيها. ولأن التأمل لا يجابه إلا بتأمل مضاد، سقط كارليل في فخ تيوفلسدروخ الذي لم ينو تعرية الناس من ملابسهم كما شك كارليل في مواضع عديدة من كتابه وإن كان يستدرك مراراً مختزلاً جوهر كتاب تيوفلسدروخ عن فلسفة الملابس في تعريفات جاهزة، وكأنه باختزاله المهلك لكتاب تيوفلسدروخ خلط لب الكلام بقشوره، سالباً منه متعة السرد وغاية التثقيف.

قدم كارليل، من خلال مراجعته لهذا الكتاب، درساً في الأحكام المسبقة والجاهزة، وأخذ منه ما ارتآه لصالح أحكامه الأخلاقية، خاصة ما تعلق بمسألة الحياء: لقد أخذ تيوفلسدروخ على نفسه أن يشرح ما للملابس من الآثار الأدبية والسياسية والدينية، وأن يوضح غوامض تلك النظرية (فلسفة الملابس): وهي أن مصالح الإنسان في هذه الحياة الدنيا مترابطة الأجزاء متماسكة العري بفضل شيء واحد هو الملابس. وهو يعبر عن هذه الحقيقة بقوله: «بني المجتمع على الملابس، وتارة، إن المجتمع ليسبح في فضاء اللانهاية على الملابس كأنه سابح على بساط سليمان ولولا هذا البساط لسقط في أعماق الهاوية وغاله الفناء».

خواطر تيوفلسدروخ

يراد بالانتساب إلى زمرة الروحانيين، اكتساب هيكل مقدس، وفي اللباس الديني تتجلى القدرة الإلهية وتسطع فيه الآية السماوية.

غير أن عبادة الثياب وهي على أجسام لابسيها لا تكون خالصة لوجه الثياب، بل بشيء من النفاق والخديعة لأن الجسم يتعدى في كثير من الأحوال على حقوق الثياب فيغتصبها ما كان موجهاً إليها. فمن أراد أن يجتنب الكذب فليعدل بعبادته إلى سبيل آخر ويعلم أنه سيجد في الثياب المنزوعة وجهاً صحيحاً لتلك العبادة التي تظل ملتوية معكوسة، ما دامت موجهة إلى الثياب الملبوسة. وكما أن العابد الهندي يعتقد أن بيت الإله لايقل عن الإله شرفاً وجلالاً، فكذلك فأنا أعطي الثياب وهي منزوعة من خالص الأعظام وصادق الإجلال، مثلما أبدي لها وهي على أبدان لابسيها، بل أزيد لها لأني في هذه الحالة لا أخشى على نفسي غروراً ولا غيري خداعاً.

الملابس البالية كالقشور. لله در الملابس العتيقة! أية عظمة فيها وأي جلال، وأية مهابة وأي وقار! تتواضع في شرفها، وتتجمل في مجدها.. بحث لا نظر شرز، ولا همز ولا لمز، تقابل الدنيا برزانة وسكينة، وترقب الحوادث في هدوء وطمأنينة، لا تقتضي الناس شعائر الأعظام، ولا تفوت منهم مراسم الاحترام. تحفظ القبعة صورة الرأس وهيئتها. ويمتد كم الثوب، ويتدلى السروال في ارتياح وانسدال غير مشدود. وأظل أتأمل تلك الملابس في سكوتها وأتنكر كم شاهدت وكم باشرت من أفراح وأتراح، وشهوات ونزعات وفضائل ورذائل، وكل ما ينطوي عليه سجن الحياة من خير وشر.. اياكم وذلك الإنسان الذي لا ينوب قلبه خشوعا في حضرة الملابس البالية.

المتأنق إنسان يابس الملابس، لا هم له ولا شغل، ولا غرض له ولا مأرب إلا لبس الملابس، فكل ملكة من ملكات عقله وروحه وكل موهبة من مواهب جسمه قد وقفت وكرست بشجاعة وبطولة على هذا المطلب الأوحد.. لبس الملابس بحكمة ولباقة، فهو يعيش ليلبس اذا كان سواه يلبس ليعيش.. حتى لتحسبه قد نزل عليه من الملابس وحي وإلهام، فهو شاعرها وصاحب فكرتها لا يقر له قرار إلا وفي صدره ما يجيش من خلجاتها.



عبد السلام بنعبد العالي

من التميز إلى التّوحيد

يشير رولان بارت إلى ما يدعوه قانوناً أثبته دارسو الفولكور، فحواه أن «كل منظومة لباس هي منظومة جهوية أو عالمية، وهي لا تكون أبداً منظومة قومية وطنية». لعل ما يعنيه صاحب «منظومة الموضة» هو أن اللباس لا يدل على انتماء بقدر ما يدل على تشيّع، وهو لا يحيل إلى هوية بقدر ما يردّ إلى اختلاف. فهو أساساً علامة تمْييز وتميز.

هذا الطابع العلائقي يقلل شيئاً ما من شأن كل الدراسات الوظيفية للّباس. فالنظرة إلى اللباس من حيث وظيفته كالقول، على سبيل المثال، إنه كساء يحمي ضد تقلبات الطقس ولدغ الحيوانات ولسع الحشرات، لا تبدو مستوفية. فكما لاحظ أحد الدارسين، لوأننا حددنا اللباس على أنه ما يحمي من البرودة، فإن شعوب البحر الأبيض المتوسط ستظل عارية عشرة شهور في السنة، هذا إن لم نذهب حتى القول إن الملابس بالأحرى هي التي تضعف من مقاومتنا، وتفقدنا القدرة على التأقلم مع الحرارة الطبيعية. وبالمثل إن نحن نظرنا إلى اللباس في وظيفته كوسيلة لستر الجسد دلالة على الحشمة والوقار، فإننا نكون أكثر ميلاً إلى تبسيط الأمور. ذلك أن اللباس يظهر عندما يخفي، وعندما يستر جوانب فلإبراز أخرى. فالستر غالباً ما يقترن بالعري، والحشمة بالإثارة، وغالباً ما يهدف التستر إلى إبراز مفاتن الجسد بكيفية غير مباشرة.

لكن، حتى إن لم نكتف بهذه النظرة الوظيفية، وذهبنا إلى القول مع هيجل، إن اللباس هو «ما يصبح به الجسم دالاً»، أي حاملاً لعلامات، فإن ذلك يحتّم علينا أن نعتبر أن هذه العلامات، تتحدد مثل علامات فردناند دوسوسير، في علائقها التفاضلية، من حيث تحكمها الفروق والاختلافات، أي أنها لا تجد مبررها أساساً في الطبيعة أو في العقل.

معنى ذلك أن اللباس لا يردّ إلى أية هوية بما فيها الهوية الدينية. فهنا أيضاً نلمس الطابع الجهوي الذي يشير إليه بارت. ذلك أنه لا وجود للباس يحيل إلى ديانة بعينها، كل ما هناك ألبسة تحيل إلى تشيّع ديني. فليس هناك لباس مسيحي، بل هناك لباس أرثوذوكسي ولباس كاثوليكي وآخر بروتيستانتي.

لعل المجال الاجتماعي هو أوضح ميدان يتضح فيه هذا الطابع التمييزي للّباس. فاللباس يميّز بين أجيال وبين فئات ومهن. وهنا نلمس تقسيماً للعمل على مستوى الملبس موازياً لتقسيم العمل الاجتماعي إلى عمل فكري وآخر يدوي. وقد سبق لأمبرتو إيكو أن لاحظ أن من الملابس «ما يفرض عليك أن تعيش من أجل الخارج»، فيبعدك عن ذاتك، ومنها ما يعيدك إلى حياتك الباطنية. هناك ألبسة فضفاضة «تترك للجسد حرية الحركة»، وللفكر فرص العمل، وفي مقابلها ملابس تلبس صاحبها، وهي ملابس «عملية» كتلك التي يحملها رجال المطافئ والجنود والرياضيون.

يبين أمبرتو إيكو كم ناضل المفكرون الغربيون خلال قرون للتخلص من اللباس الضيق: «فبينما كان الجنود يعيشون خارجاً مغلفين داخل لباسهم وأقنعتهم، فإن رجال الدين المسيحيين قد أبدعوا ملابس كانت تنسى الجسد وتترك له مجالاً للحركة وفضاء للحرية».

لكن، رغم ما طبع هذه القرون من تشبث بقيمة التميّز هاته، وابتداع لألبسة مميَّزة ومميِّزة، إلا أن ميلاً عارماً أخذ يسود في اتجاه توحيد الملبس الذي أصبح اليوم ينحو نحو إلغاء الفروق حتى بين الجنسين. وما يسمى اليوم في بعض المجتمعات اللباس الرسمي، ليس إلا لباساً موحداً يخضع لقاعدة تفرض فرضاً تنزع عن الملبس خاصيته التمييزية وقوته التفاضلية، وتفقده وظيفته، فتجعله موحّد الشكل والمظهر uni-forme ليغدو أداة انسجام وتوحيد وتسوية.


Vincent van Gog

مَكْر الألبسة

د. عبد الرحيم العطري

من المؤكد أن اللباس منتوج ثقافي خالص، به ومن خلاله نعلن عن انتماءاتنا التراتبية وانحداراتنا الاجتماعية، بل وحتى عن مواقفنا واختياراتنا العقائدية والمذهبية والسياسية. فليس هناك من لباس صامت، إنه حمّال أوجه ومعانٍ، وناطق بالمعلن والمضمر من خطاباتٍ وتمثلات وممارسات.

يقوم اللباس بدور مزدوج عموماً، فهو يغطي ويكشف في آن: يغطي، أي يستر الجسد، ويكشف، أي يعلن عن انتماءات صاحبه، والمطلوب في كل حين بحث العلاقات الدالة بين المعلن والمضمر، ولهذا يقول ميشيل فوكو بأن «المسافة كبيرة بين ما تظهره الرموز وما تحجبه، وما تومئ إليه وما تستره، إلا أن ذلك التباعد في حد ذاته، هو ما يجعل عملية التأويل ممكنة»، فالرمز يحتمل القراءة والقراءة المضادة، ويفتح الباب أمام احتمالات التأويل، نظراً لكونه علامة في البدء، تحتاج إلى قراءة، فالرمز هو علامة اصطناعية مختزلة اختزالاً تكثيفياً، وبما أنها كذلك فهي حاملة بالأساس لقيم ومعتقدات وتمثلات، فكل رمز هو «حمّال أوجه» للمعنى.

فعن طريق الاستعمال الدائم، يتكرس الرمز وتتأسس سلطته التأثيرية، كما أنه عن طريق «تطقيس» (Rituali-sation) الرمز وتصريفه في المجال، تتوطد هذه السلطة وتصير موجبة للخضوع والهيبة، فالبناءات الخاصة، مثلاً، بالمساجد والكنائس وقباب الأولياء المتجهة نحو السماء، تؤسس لسلطة الرمز، من خلال حضوره المجالي. كما أن لباس الشرطي أو الإمام أو القس أو القاضي، يؤسس ذات السلطة ويسوغها مجتمعياً، بما

يدل على أن اللباس لا يحتمل قراءة خطية وحيدة، بل يستوجب مداخل متعددة للقراءة والاشتغال.

لا تكتفي الألبسة، في أي نظام اجتماعي، بالدلالة على الأشياء والخطابات والممارسات وتمييزها، بل إنها تتعدى ذلك إلى إعادة إنتاجها، وتأسيس سلطتها، فللباس ثلاث وظائف على الأقل: تمثيل الواقع رمزياً، إعادة إنتاجه اجتماعياً، وتكريس سلطته رمزياً ومادياً. وبالطبع فإن اللباس لا يمكنه، ولوحده، استدماج وتصريف هذه الوظائف، فلابد له من تمفصلات مع حقول أخرى، تمنحه القدرة على إعادة إنتاج الواقع وتبرير سلطته.

يحرص الوجهاء والنبلاء دوماً على إعلان تميزهم عن طريق الملبس والمأكل، فترسيم الحدود المراتبية يتحقق سريعاً عن طريق «العلامات التجارية الفاخرة»، فاللباس، كما المسكن، يلعب دوراً مهماً في إبراز هذا الاختلاف والتمايز، ففي «أشكال الخطاب والطقوس والتمثلات المتعلقة بوضع الجسد، كطريقة اللباس والأكل والجلوس والغسل والتحية وما إلى ذلك من الحركات الآلية، نفضح انتماءنا الاجتماعي والإثني، ونعلن ولاءنا المفترض لفترة تاريخية معينة»(1).

فالمظهر العام للوجيه يأخذ جانباً مهماً من انشغالاته، لأنه ينفرض عليه دائماً أن يكون في مظهر من الوجاهة والتميز، فعليه أن يكون دقيقاً في اختيار ملابسه وتصفيف شعره وحلاقة لحيته، فاللباس هنا يكون بمثابة «علامة طقوسية اجتماعية تسعى إلى إبراز النفوذ»(2). وبذلك يتحول المظهر العام والسلوك الاجتماعي في رمزيته مؤسساً ومكرساً للتراتب ومنتجاً لمشروعية هذا التراتب.

إن اللباس في حقل التنافس الاجتماعي لا يكون منذوراً للصدفة، إنه إعلان للهوية وتجذير للوجاهة، ولهذا نجده يختلف من مناسبة لأخرى، فالأفراد في الحياة الاجتماعية، وكما يقول ليفي ستراوس «لا يتواصلون مع بعضهم بعضاً بالكلمات التي ينطقونها وحدها، بل يتواصلون أيضاً بالملابس التي يرتدونها، والطعام الذي يأكلونه، والطريقة التي يقفون بها، والطريقة التي يرتبون بها أثاث الغرفة...»(3)، فكل ممارسة في هذا الحقل، ومهما كانت بسيطة، تضمر رسالة معينة، يتوجب فك شفراتها، من أجل تأمين موقع اجتماعي أو إعادة ترتيبه وصيانته من جديد.

عدوى الموضة

بالنظر إلى هذه الأهمية التواصلية والسياسية التي يحتلها اللباس في المجتمع، نتساءل عن التحولات التي عرفها اللباس المغربي اتصالاً برياح العولمة، وصيغ التدافع القيمي والتحولات المجتمعية الكبرى، فإذا كانت «الجلابة» عنوان اللباس المغربي، في العقود الأخيرة، فإن الراهن يشهد مزاحمات لهذا الرمز الوطني، ويحيل الانتصار إليه طقوسياً ارتباطاً بمناسبات تعبدية ومجالات معينة. وإذا كان «الحايك» عنوان المرأة المغربية قبلاً، فإن حضور هذا النوع اللباسي، بات مقتصراً على مدن معينة وعلى فئات عمرية مخصوصة. فما الذي حدث فعلاً في سلّم الأذواق والاختيارات اللباسية؟

لنتفق في البدء على أن تاريخ كل مجتمع، هو تاريخ لباسه، فالألبسة كما الأشربة تعكس مراحل مهمة من تطور المجتمعات، كما تعكس جملة من التوترات والتوافقات، التي عرفتها البنية القيمية المؤطرة لاشتغالات الأفراد والجماعات.

فالتطورات التي عرفها سجل «الكوستيم» المغربي، وصولاً إلى زمن الصيحة والموضة والعلامة الفاخرة، تبرز تغيراً قوياً ما بين الأمس واليوم، يستند في الغالب على «الترميق» بين المحلي والوافد، بما يؤسس لثنائية «البلدي» و«الرومي» التي تحضر باستمرار في اشتغال النسق اللباسي المغربي.

ليس هناك من لباس محايد، فما من لباس إلا ويعبر عن مكانة اجتماعية. لا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يمتد إلى حد المباهاة الاجتماعية، أو إعلان الانتماءات الدينية بدرجة أقل، ذلك أن الحجاب الذي كان يعبر عن انتماء هوياتي حركي، بات خاضعاً لاعتبارات أخرى، في فهوم جزء مهم من المنتصرات له، وهي فهوم وتمثلات لا علاقة لها بالتدافع القيمي والصراع الهوياتي، الذي يعنيه الحجاب في مقابل التبرج، وفقاً لأدبيات الحركات الإسلامية. يظهر ذلك أكثر مع بروز قوي لـ «حجاب لايت» يتم فيه اللجوء إلى استعمال «الفولار»، مع ارتداء سروال الجينز اللاصق من نوع «السليم»، وهو ما يعبر عنه شعبياً بـ «إقرأ من الفوق وروتانا من التحت».

اللباس منتوج ثقافي عابر للقارات والمراتب الاجتماعية، والنوع العابر أكثر هو القادم من القوي، ألم يقل ابن خلدون إن المغلوب مولع باقتداء الغالب؟ لهذا يبدو طبيعياً، أن يتجه العالم إلى تنميط عولمي للذوق في الملبس والمأكل تحديداً، فربطة العنق باتت ضرورة كونية، كما أن الجينز لا يخلو منه دولاب في الشمال أو الجنوب، في الفيلات والقصور أو الأكواخ البائسة.

فالموضة باعتبارها تعمل على

تشكيل الذوق الجمعي، ما يجعل منها «فعلاً اجتماعياً» يبصم الحياة الاجتماعية في ظل شروط زمانية ومكانية محددة، فالموضة تشير هنا إلى نمط سلوك اجتماعي من شأنه أن يستحوذ على اهتمام الأفراد أو افتتانهم به أو يثير فيهم هذا الافتتان.» ذلك أن اللهاث وراء التقليعات الجديدة، والإذعان لسلطها الرمزية ينتج عن حاجة كل واحد منها لأن يكون مجهزاً بمعالم ضرورية لكي يستطيع التحرك في هذا العالم المبرمج والمتفجر في آن. فعليه أن يستدمج تلك الانعكاسات الرمزية في ثيابه وفي أكله وذوقه العام الذي يتحدد بواسطة الجماعة بدءاً وختاماً.

فبماذا نفسر هذا التسابق المجنون للشباب نحو اقتناء الأحذية العسكرية والسراويل الضيقة والقمصان القصيرة؟ وبماذا نفسر تهافتهم على «الماكدونالدز» وألوان «البيتزا» والموسيقى الصاخبة؟! وكذا المتابعة المستمرة لما جدّ في العالم من اللباس والأكل والقطع المتواصل مع «البالي» و«المتأخر» والنزوع نحو الاحتماء بالموضة؟

إن الإذعان للموضة يتأسس على حاجات فردية تتصل بالاستعدادات الشخصية الفطرية والمكتسبة أو ما سماه بيير بورديو بالهابتوس، كما تظل أكثر ارتباطاً بحاجات اجتماعية لتأكيد الاندماج الاجتماعي. فالموضة تدخل فئات عريضة من الأفراد من طبقات متباينة في نمط عام مشترك، يتحطم على إثره التمايز الطبقي، وإن كان ذلك على مستوى سطحي مرتبط بالإذعان لموضة محددة.

إن جموع الراكضين والتائهين وراء آخر الصيحات اللباسية وماركات العطور... لا يتأسس فعلها الخاص هنا على الصدفة، فهذا الفعل ترقد وراءه سلطة قهرية تفترض استسلاماً اجتماعياً لضمان استمرار الشريط المجتمعي وتأكيد الاندماج أو بالأحرى المسايرة والتعاشر، «فالإنسان العربي وغيره لا يوجد مثالياً إلا كعضو في جماعة بمعنى داخل الجماعة وبواسطة الجماعة ومن أجل الجماعة» وفي سبيل ذلك نجده يقتفي آثار الموضة مكرهاً، وإلا حاقت به «لعنة» القهر و«النبذ الاجتماعي»، فقط لأنه لم يساير ولم يمتثل لتعاليم الموضة المتواترة بلا انقطاع!

الشباب الذي يرفض الانصياع للموضة يُجرَّد من صفة الحيوية

يلوح عنف الموضة بجلاء في صفة الإكراه التي تبصمها، وأيضاً في «عدواها الاجتماعية» التي تسهل لها الذيوع والانتشار خصوصاً وسط بعض الفئات العمرية، فالشباب الذي يرفض الانصياع للموضة يوصف من طرف أقرانه بأن «مختلف» عنهم وأنه غير مندمج في شلتهم » بل يجرد أحياناً من صفة الشباب والحيوية ويصبح في موضع اتهام وإكراه غير مباشر على ضرورة الانصياع، وإلا حاق بالفرد هنا « القهر الاجتماعي» ومن جهة ثانية « فعدواها» وذيوعها بين الأفراد والجماعات بسهولة كبيرة يجعل من الصعب الخروج عليها وعدم احترام معاييرها، بحيث يصير المتخلف عنها شاذاً بالضرورة يستحق العقاب الجماعي.

في اللهاث الجنوني وراء موضة لباسية محددة تعتمد كلياً على مصدر واحد هو القادم من «الآخر»، في ذلك السباق المحموم وراء «الجينز المثقوب» وقبعات «نيويورك» وقمصان «جوردان» وأحذيته الرياضية والعسكرية الباذخة، وفي الحرص الشديد على سماع الموسيقى الصاخبة وملاحقة أخبار النجوم، في ذلك كله تلوح ثقافة الاغتراب وفقاً لمفهومها المار ذكره، وتتأكد الهوة السحيقة بين الشباب وهويته المتحولة.

فلماذا يتم اقتفاء آثار الموضة القادمة من الـ«هناك»؟و لماذا؟ وكيف يحيق البوار بكل موضة «محلية الصنع»؟ هل لكون المغلوب مولع دائماً باقتداء الغالب في شعاره ونحلته وسائر أحواله وعوائده وأفكاره كما ذهب إلى ذلك ابن خلدون ؟أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد عشق بريء لموضة «الآخر»؟

ومادامت ثقافة الاغتراب تتجذر واقعياً فإن البراءة مستبعدة ليتأكد قوياً بأن هذا الإذعان لموضة الآخر يعبر عن جانب كبير من الاختراق الأجنبي والاكتساح الثقافي، ويدل في الآن ذاته على الإفلاس البين للمشروع المجتمعي الذي يكشف عجزه وقصوره المزمن عن احتضان هموم وآمال الشباب، وتلبية احتياجاته بعيداً جداً عن هواجس الفرملة والتدجين.

إن ما يجيش به حقل الموضة من صراعات وتنافسات متواترة بين مالكي وسائل الإنتاج يحيل على حروب حقيقية تدور رحاها ويسقط ضحاياها بغير انقطاع، وبالطبع فالذين تعوزهم «المناعة الثقافية» هم أول الصرعى في معارك العصر الحديث، لتحسم النتيجة في النهاية للثقافة المالكة للقوة بكل مفاهيمها لإعمال قوانينها ومعاييرها على مجموع النسق بأفراده وجماعاته. وهذا ما يفسر وصول صرعات الموضة الأمريكية حتى إلى أبعد نقطة في الأرض وإلى أكثرها بؤساً وفقراً.

وهكذا نجد الشباب كله بطبيعة الحال في كوكبة السباق وراء صيحات الموضة بعد أن يستحيل إلى إنسان استهلاكي بامتياز يرهن وجوده ليس بالفكر كما يدعو إلى ذلك ديكارت، ولكن باللباس والمأكل والموسيقى. وكأن الأمر يتعلق بكوجيطو جديد يقول «أنا ألبس، آكل كذا، أسمع كذا، إذن أنا موجود»!!

إنه درس الدرس الذي يعيد تأكيد مفتتح البحث الأنثروبولوجي في العادات الغذائية، والذي يصاغ دوماً في الشكل الآتي: «قل لي ماذا تأكل أقل لك من أنت»، لننتج على المنوال، تخريجاً مشابهاً يسائل الملبس بهكذا قول: «هذا لباسك، هذا عنوانك وانتماؤك».

هوامش:

1- Rahma Bourqia, Femmes et fécondité, Edition Afrique orient, Casablanca, 1996.p.69

2- خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، دار القلم، الرباط، الطبعة الأولى، 2007. ص.61.

3- إدموند ليتش، كلود ليفي ستراوس: البنيوية ومشروعها الأنثروبولوجي، ترجمة: ثائر ديب، دار النهار، بيروت، الطبعة الأولى. 1985. ص.61.



أمجد ناصر

بقايا نومِ ملكيٍّ كسول

لم يكن لك تمثالٌ بين المتكلمين في المعابد والأروقة
ولكن لعلها رائحتك تلك التي فاحت
من ورقة تين.
***
تلك الألوانُ المتقلبةُ بلا انقطاع
قد تكون ذكرى ثيابِكِ أو حليِّكِ، وربما أنفاسك.
***
العينُ وحدَها، هنا، لا تُعتبرُ دليلاً،
لا بدَّ للمدّعي أن يبرز شيئاً آخر
أمام المحلفين.
ماذا عن الحلم؟
***
لنعْتبرْ أن الأمر حصل هكذا
في إغفاءةٍ قصيرةٍ بكهفٍ صار مقهى مرتجلاً:
هناك من أخذ يديَّ المستسلمةَ لهِبات المجهول
وطاف بي قصركِ
باباً
باباً
وغرفةً
غرفةً،
وأريكة
أريكةً،
تلبّثتُ حائراً هنا وهناك،
ثم كأنني دخلتُ من أضيقِ بابٍ
وأرتج عليَّ.
***
مئزرٌ ليلكيٌّ مرميٌّ بإهمالٍ
على حافة سرير من البلوط،
صندلٌ من جلد ظبي،
حقُّ عنبرٍ،
مرودٌ ومكحلة.
بقايا نومِ ضحى ملكيٍّ كسول.
***
خلعت ثيابَك،
خاتمَك الذهبيَّ،
قرطيكِ الحجريين،
العقربينِ الملتفين حولِ عنقك.
لوّحتِ بالمئزر الذي تلقّى،
لثلاث ليالٍ كبيسات من عام الديك،
ندى نادراً ورميته عليَّ،
ففاح شميم ذو الكأس والعروةِ،
غامت الدنيا وأرعدتْ،
فتوحّش العشب
واشرأبَّ القصب.
***
ملأتُ يدي بأكوازِ صنوبرٍ،
طيّرْتُ يماماً نائماً
وأعدْته إلى عشّه غيرَ ما طار،
ملت على حافّةٍ،
ساقيةٍ،
بئرٍ،
لا أدري ما هو،
وارتشفت
وكلما فعلتُ ازددتُ ظمأً وفقدتُ الأثر.
***
لك لا لغيرِك هذا المئزر.
أعرفُه مغمضَ العينينِ،
من روائح المرعى
الكبشِ والنعجةِ،
اللبنِ الخاثرِ،
الشومرِ،
الجعدة،
رِجلِ الحمامة،
البابونج،
التي تتهادى فيه على رِسَلِها.
***
بيدي هذه التي سيأكلها الدود لمستُ
تعرّقَ النجمة،
استدارةَ القمرِ،
جلدَ الأفعوان،
طيشَ العشبِ،
أرَقَ الندى،
ماءَ الحياة.
لا أملكُ دليلاً على المعراج الأرضيِّ
هبة المجهول أو هدية الصدفة
سوى هذه اليد التي عادت بخارطةٍ
من الروائح والعلامات.

ترميز الجسد

منى فياض



اهتمت البرجوازية بالتميز في هيئتها الجمالية

الملابس تتخذ أشكالاً شديدة التنوع، قد تكون فضفاضة أو ضيقة، تغطي كامل الجسد أو أجزاء منه فقط..!! لكنها في كل الأحوال أقمشة وألوان وأشكال تستر الأجساد. سبق للأساطير أن عبّرت عن بعض من سيرة الأقمشة والثياب، إما لإظهار روعة نسجها وألوانها كما في الأسطورة الإفريقية «الجميلة الصامتة» والتي احتار والدها الملك كيف يخرجها من صمتها ويجلب الابتسامة إلى ثغرها!! فأعلن عن جائزة لمن يقدر على استعادة بسمتها بأن يزوّجه بها. تقاطرت الوفود من الأمراء والأثرياء تحمل أثمن الهدايا وأغربها لكن عبثاً لم تبتسم الجميلة. إلى أن جاء فنان يحمل أنواعاً من الأقمشة الرائعة الجمال في نسيج بديع، وجعل يمسك قطع النسيج الرائعة ويشعل فيها النار والأميرة صامتة إلى أن وصلت يد الفنان إلى آخر قطعة وأراد إحراقها لكن الأميرة انتفضت ورجَتْه أن لا يفعل هذا بمثل هذا العمل الفريد. وهكذا استعادت الجميلة بسمتها وتزوجت من بائع الأقمشة وفنان النسيج.

في متحف مونريال الوطني دخلت إلى قاعة فسيحة تعرض فيها أعمال فنان ذهب عن بالي اسمه الآن، وهو معروف أنه أول من ابتداع أنواع أنسجة فنية من مواد طبيعية منها ما له مظهر المعادن أو الأخشاب إضافة إلى الأشكال والألوان التي ابتكرها. عندما وجدني الموظف أقف مبهورة أمام روعة هذه الأنسجة، لم يكن منه سوى أن أخبرني أن بإمكاني لمس نماذج منها صنعت خصيصاً لذلك، وقادني إلى غرفة صغيرة جانبية وتركني مع تلك الأنسجة الرائعة كي أتحسس ملمسها.

أما الأسطورة الأخرى واسمها «جلد حمار» فتحكي عن أميرة يتيمة الأم أراد والدها عندما شبت وصارت في غاية الجمال، أن يتزوجها. لكنها رفضت أن تتزوج والدها بالطبع (الأسطورة هنا تحمل مسؤولية ذنب الزنا للبنت!!)، فجعل يغريها بأنه سيجلب لها أجمل ما في الدنيا كي تقبل طلبه. طلبت 3 فساتين: واحد بلون القمر، وواحد بلون الشمس، والثالث بلون الزمان. شغّل الملك جميع خياطي المملكة وأحضر لها

ما طلبت. لكن بما أن درس الأسطورة هو: تأكيد تحريم زواج البنت من أبيها. طبعاً قاومت الأميرة غواية الفساتين النادرة وهربت تحت قناع من جلد الحمار.

وجميعنا نذكر قصة الملك الذي كان مهووساً بمظهره، فكان شغله طلب خياطة الملابس له والتباهي بها أمام البلاط، وكان الجميع بالطبع يظهر إعجابه بملابس الملك. ولكن الأخير لم يكن راضياً عن النتيجة ويطلب المزيد ودائماً المزيد من الملابس؛ إلى أن جاء يوم وأراد خياطه أن ينتقم منه فتركه عارياً بحجة أن جمال الثوب الذي خاطه لا يظهر إلا للندرة من الخاصة؛ تبختر الملك المغرور في عريه ولم يتجرأ أحد على أن يقول له أنه عارٍ سوى طفل صغير بريء من الخوف من المستبد ومن المداهنة.

وهكذا تنبهنا الأساطير دائماً إلى معاني الأشياء العميقة ومغازيها، تقول لنا إن الملابس «تتكلم» أو نجعلها تتكلم. المعاني التي نلحقها بها لا تنضب حتى أننا ننسى أنها تخدم لكي نغطي أيضاً بها أجسامنا ونحميها. وإذ يصعب حصر معنى الملابس، وهي الغرض الثقافي بامتياز، ببعدها الوظيفي، نجد أن آداب الكياسة هي التي تؤكد البعد غير الوظيفي، لأنها تفرض الاهتمام بوضع الأجساد في حدود المسافة التي تمليها على الفرد أنواع السلوك في المجتمع. وهنا بالذات ما يفرض «تجسّد الموقع الاجتماعي بواسطة المظهر»، أي ترجمته الظاهرة للعيان لما هو عليه الفرد عبر ملابسه بالدرجة الأولى. المثال النموذجي لذلك الجيوش ورتبها الواضحة عبر إشارات خارجية تتعلق بالزي أو بما يزينه.

فرض البعد الثقافي، بما هو ترميز للواقع، على الجسد الذي برز كلاعب أساسي في بداية القرن العشرين أن يكون مختلفاً باختلاف الطبقة الاجتماعية المنتمي إليها: فلقد اهتم العمال بأجسادهم من ناحية قوتها وقدرتها على التحمل، بينما اهتمت البرجوازية أكثر بالتميز عبر هيئتها الجمالية وملابسها. لكن في حين ارتدت السيدات ملابس تكشف عن الصدر والظهر ظل الأشخاص المتميزون يرتدون القبعات والقفازات فلا يبدون سوى وجوههم. فالعصا والقبعة وأي قطعة من الملابس هي امتداد للجسد وجزء منه. فعندما نمسّ شيئاً بواسطة عصاً ممسوكة باليد، نشعر بإحساس على مستوى طرف العصا، لأن هذه العصا أصبحت جزءاً من صورة الجسد، والقبعة كذلك، وأيضاً الحذاء خاصة ذا الكعب العالي الذي يجعلنا أطول وأرشق. مثل الأوشام التي صارت أحياناً تلعب دور «الملابس» عندما تغطي الجسد بكامله لإعطاء فكرة معينة عن صاحبها.

وهذا كله جزء من الموضة التي نتبعها لكي نشير إلى انتمائنا الاجتماعي وإلى نمط تفكيرنا وإلى ميلنا الجمالي، ولكي نميز أنفسنا عن الآخرين، ولكي نشهر ابتكارنا أو رفضنا أو موقفنا السياسي كما درج مؤخراً في ارتداء لون معين كما حصل في الثورة الأوكرانية حيث كان المعارضون يتعرفون على بعضهم بواسطة اللون البرتقالي. في إيران كان الأخضر لون المعارضة، وفي لبنان تعددت الألوان السياسية بتعدد الأحزاب.. كما قد نتبع الموضة لأننا ممتثلون ليس لدينا شخصية خاصة ونخاف مخالفة الرأي العام، إذ من الأسهل اتباع الآخرين.

وقد لا نتبع الموضةلجهلنا بها أو لأننا لا نفهمها، أو لأنه يصعب اللحاق بها، أو لكي نقول إننا نملك قيماً مختلفة جوهرية وأكثر ديمومة، أما عندما نرتدي الزي الموحّد فنكون بهذا نحجب شخصياتنا الحقيقية.

الحجاب شكل من الملابس غزا مؤخراً عالمنا، وهو موضع جدل على عدة مستويات: أحدها النقاش حول موضة ملابس المحجبات، هل يحق لهن التبرج ولبس الضيق والبطلون مع الحجاب؟ لم لا؟هل يمكن فرض نوع واحد من الملابس؟ بديهي أن تتخذ الملابس الملتزمة إسلامياً شكلها بحسب تقاليد البلد وموضته: ففي الخليج واليمن نجد النقاب، في العراق هناك العباءة الفضفاضة السوداء التي تستر الجسم من قمة الرأس إلى أخمص القدمين بتأثير فارسي، أو قطعة قماش فضفاضة (شفافة أحياناً) في السودان، أو قطعة قماش مربعة للرأس في نيجيريا وفي أوساط عربية عديدة، أو الجينز حالياً مع غطاء للرأس...... لكنها جميعها تمتلك دلالة وحيدة: التحكم بجسد المرأة وجنسانيتها.

والملابس اخترعت لأن البشرية اتفقت منذ 2500 عام على أن العري ممنوع. ويقال إن أول ما ظهر هذا المنع كان في إيران، ومن ثم وصل إلى اليونان قبل أن تنقله أقلية إلى المسيحية. وإذ انتصر الخوف من العري بدأ سياق طويل من الخجل من الجسد. إلى أن جاءت ثورة تحرير الجسد وإطلاقه في حركة بدأت مع مطلع القرن العشرين وبلغت أوجها في الستينيات.

في إحدى صفوف الرسم في لبنان عبّرت طالبة عن صدمتها عند دخولها لأول مرة إلى صف لرسم جسد الموديل العاري: «وشعرت بمياه باردة تلقى عليّ، أزعجني أسلوبها كثيراً وقرّفني: كانت هادئة جداً، وتخلع ثيابها قطعة قطعة أمامنا، كأن لا وجود لأحد، وتهتم بشكلها وكيفية ظهور جسدها وصدرها...يا ليتها تشلح على جنب». ما يلفت الانتباه هنا أن طريقة خلع المرأة - النموذج لملابسها هو الذي أثار الطالبة وجعلها تحس بالغواية التي تمارسها المرأة، وجعلها إنسانة من لحم ودم «تخلع» ملابسها. العارضة لم تكن محايدة، ليست تمثالاً مغطى ونكشف فجأة عن عريه التام دون إدخال عامل الحجب/الكشف المسبب للإثارة.

فالديكولتيه ليس مثيراً إلا بقدر ما هو محرّم عري الثديين. وفي البلدان الإسلامية كلما ازداد حجب المرأة ازدادت غوايتها! فيصبح أي جزء من جسدها، مهما دقّ أو نأى عن مواضع الإثارة الإيروسية، مصدر غواية وفتنة (كاحل المرأة مثلاً من هنا عادة لبس الخلخال) ما يدفع الأمور إلى حدها الأقصى، ولا يعود ممكناً عندها التعامل مع هذه المرأة، موضع التحريم، سوى بإخفائها كلياً عن الأنظار، ويصبح شبحها الملتف بسواد عباءة هاربة مصدر إغواء أكثر من عري امرأة متمددة على شاطئ أحد نوادي العراة.

حديث الثياب

ريم شاهين

لماذا نهتم بالملابس؟

«المقص السحري» هي حكاية قديمة تحكي عن طفل صغير عثر على مقص يمكنه تحويل أي رسم يقصه إلى حقيقة. منذ قرأت هذه الحكاية وأنا مرتبطة بالمقصات والرسومات و... الخيال.

كنت أرسم على كل قصاصة ورق أجدها عرائس جميلة أنيقة ترتدي موديلات ابتكرها خيالي... ولم أنس كذلك موديلات العرسان، وبعد الانتهاء من التصميم كنت أتساءل يا ترى كيف سيكون شكل هذا الموديل حين يلبسه الجسد أو حين يلبس الجسد، ماذا لو تم تنفيذه واقعياً، هل سيجد قبولاً لدى الناس؟

ظل هذا السؤال يلح عليّ حتى دخلت عالم الأزياء باحتراف، وأصبحت أملك الخيال مع إمكانية تطبيقه على الواقع.

إن مجال تصميم الأزياء كان وما زال تحدياً كبيراً بالنسبة لي، ففي وقت تخرجي من الجامعة لم يكن هناك تقدير كاف لمصمم الأزياء ولم يشعر الناس بأهميته، أما الآن فلقد أصبح الناس يدركون أهمية مصمم الأزياء وأهمية اختيار الملابس التي تناسب لون البشرة وتكوين الجسم وأيضاً الشخصية لتلبية الحاجة الشديدة عند أي إنسان للظهور بأحسن صورة أمام نفسه وأمام الناس.

لقد أصبحت الأزياء صناعة عالمية، لأن صناع الموضة أدركوا حب الإنسان للتغيير والتجديد والحاجة لإثبات الذات.

لا تكمن أهمية الأزياء فقط في ستر البدن، ولكنها معبرة عن نظرتنا للحياة وطريقة تفكيرنا ومشاعرنا وأحلامنا.

إن العديد من الناس يتعامل مع الملابس على أنها شيء مكمل وضرورة فقط للمظهر العام وليست على أنها ضرورة نفسية وشخصية مرتبطة بذاتهم، ودليل ذلك أن كثيراً من الناس قد تهمل مظهرها وهي وحدها بالمنزل.

من خلال خبرتي بهذا المجال وجدت أن الملابس مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بعدة أشياء منها الإحساس بالسعادة ودعم الثقة بالنفس وأيضاً هي عنصر هام للتواصل مع الآخرين وأساس للتعبير عن الشخصية والذات.

إن شعور الإنسان بأنه جميل يدخل إلى روحه السعادة، وقد نظن أن السعادة رفاهية، ولكني أراها ضرورة لأنها محفز لطاقة الإنسان في إنجاز ما أراد إتمامه، أن يصر على تحقيق ما خطط له، أن يكون قادراً على الحب والعطاء فالسعادة تدعم الإرادة، والإرادة مطلوبة لتحقيق الأهداف.

إن الإحساس بالسعادة من ارتداء ملابس جميلة لا يكون من نصيب «مرتدي الثوب» فقط وإنما يكون أيضاً من نصيب صانعه وخصوصاً عندما تكون هناك علاقة مباشرة بين المصمم والعميل.



فالشعور بالسعادة والفخر ينتقل إليّ عندما أرى سيدة ترتدي قطعة ملابس من تصميمي وتقف أمام المرآة سعيدة فخورة ولسان حالها يقول نعم هذا ما أردته بالضبط.

إن الإنسان يبحث دائماً عن السعادة وهي نسبية تختلف من إنسان لآخر، لأنها مرتبطة بأحلامه واحتياجاته، فحاجة الإنسان الاجتماعي إلى وجوده بين الناس والتواصل معهم تمنحه الشعور بالسعادة وإثبات الذات، وحاجة الفنان للوقت الكافي ليخرج إبداعه ويقدمه للناس هي ضرورة نفسية له.

إن حاجة الإنسان إلى التقدير والتعبير عن شخصيته هي غريزة من أقوى الغرائز، ولا يمكن أن يتحقق هذا كله إلا إذا اكتملت الصورة بظهور الإنسان على أحسن صورة، ليقدم نفسه أو إنتاجه ورسالته في الحياة ويتواصل مع المجتمع.

عندما نسير في رحلة الحياة فإننا نحاول أن نثبت وجودنا بطرق شتى

والإنسان الناجح يدرك أهمية المظهر وأنه جزء لا يتجزأ من إثباته لوجوده.

بالرغم من ذلك فإن كثيراً من الناس تختار ملابسها متأثرة بآراء الآخرين والمجتمع الذي نعيش فيه دون اهتمام باكتشاف رغبتهم الحقيقية ورؤيتهم الذاتية لأنفسهم وطبيعة شخصيتهم.

كلما اكتشف الفرد حقيقة شخصيته وأبعادها ظهر ذلك في طريقة اختياره لملابسه، فالملابس هي أسرع تعبير للإنسان عن ذاته، فمن خلالها يمكن استنباط أشياء كثيرة عن شخصيته، على سبيل المثال هناك أنماط من الشخصيات مثل الشخصية غير المنظمة أو الرومانسية أو العملية، قد نلاحظ أن الشخصية الأولى تميل إلى الملابس ذات تركيبات الألوان العشوائية والقصات غير المتناسقة، أما الشخصية الثانية فقد تميل إلى الموديلات الكلاسيكية، وقد تحب الشخصية الثالثة مواكبة الموضة التي لا تعرقل حركتها أثناء العمل والسير، كما أنك من خلال الملابس تستطيع أن تميز الشخص محدث النعمة أو الشخص المغرور الذي يهتم بملابسه بطريقة مبالغ فيها قد تدعو إلى السخرية منه، وهذه ليست دعوة للحكم على الشخص من ملابسه، فالإنسان أكثر تعقيداً من ذلك، وإنما الدعوة هنا أن تعبر الملابس عن شخصيتك الحقيقية التي تراها في نفسك وليست الشخصية التي يراها الناس فيك أو التي تدعيها.

لعلي من خبرة عملية في مجال الملابس قد لاحظت نموذجين من السيدات : النموذج الأول هن سيدات لا يعرفن ماذا يريدن أو كيف سيبدين والنموذج الثاني يعرفن ماذا يريدن ويسعدن بكل ما يرتدينه، هذا النموذج الأخير قليل بشكل ملفت.

إن النموذج الأول من السيدات لا يثقن في اختياراتهن، بل يثقن أكثر في اختيار الصديقة أو الأم فهي لا ترى نفسها جيداً لتختار ما يناسبها فتصبح مترددة بشكل قد يعوق تعاملنا سوياً، فأحاول تشجيعها وكسب ثقتها لأوضح لها ما يناسب جسمها ولون بشرتها من موديلات أو ألوان، أما ما يلائم طبيعة شخصيتها فهنا يأخذ بعض الوقت حتى تستطيع أن تدرك ما تشعر به وتريد أن تعبر عنه من خلال ملابسها.

أما الشخصية الثانية فهي ترى نفسها جيداً وتدرك ماذا تريد وكيف ستبدو من وجهة نظرها الشخصية، مع ذلك قد تقع في فخ الاختيار الخاطئ، إذ قد تتمسك بما لا يلائم تكوين جسمها أو لون بشرتها، في هذه الحالة أتعامل بحساسية وحذر عند إبداء أي رأي لأنها قد تأخذه على محمل شخصي، فما تختاره هي هو ما يعبر عن إحساسها وشخصيتها التي تراها في نفسها، ولكن قد ينقصها الذوق الذي إذا تم تحسينه قد يظهر بشكل أكبر مناطق الجمال في شكلها وروحها معاً، هذا النموذج يؤكد على مدى أهمية الملبس للإنسان واعتزازه به باعتباره جزءاً من اعتزازه بشخصيته.

تبدأ تنمية الذوق الفني في الإنسان من الصغر، فمن المهم أن نشجع الطفل على اختيار ملابسه مع توجيهه، ذلك يعطيه خبرات متراكمة في تنمية الذوق الفني، كذلك دعم ثقته بنفسه وإنضاج شخصيته والقدرة على تحمل المسؤولية.



علينا في مجتمعاتنا العربية أن نعير اهتماماً أكبر لحرية اختيار الملابس وأن ندعم في نفس الوقت مصممي الأزياء العرب الناشئين ليستطيعوا خلق أزياء تعبر عن هويتنا وثقافتنا بدل الاقتباس الدائم والمستمر من الدول الأوروبية حتى لا يلجأ شبابنا إلى تقليد النماذج الغربية، قد لا يفعلون هنا وقد أحاطهم مجموعة من المصممين العرب المبدعين الذين يستطيعون بذوقهم الرفيع كسب ثقة الشباب العربي والتعبير بشكل جديد ومبتكر عن هويته.

أحب أن أقول إن رحلة اكتشاف الإنسان لذاته هي رحلة صعبة وطويلة وإن إحدى الطرق اليسيرة هي أن تحلل اختيارك لملابسك وما يتبعها من حالتك النفسية، قد تكون مرتاحاً لطريقة لبسك، لكن الراحة شيء والإدراك الذي سيوصلك بالضرورة لحقائق مدهشة عن نفسك شيء آخر، فقد تكتشف مثلاً أنك متشائم أو متفائل أو تخاف من الناس أو أنك تحتاج تغييراً شاملاً لطريقة ملبسك لأنها لا تعبر عنك بما يكفي.

في النهاية إذا أردت أن تخرج من حالة نفسية سيئة ارتد شيئاً جميلاً غير متوقع وتأكد بأن وقع الكآبة سيزول، سيخفف ما انتقيته عن نفسك وستشعر بأنك أكثر ثباتاً وثقة.... كن جميلاً تر الوجود جميلاً.

---

* مصممة الأزياء والناشطة في مجال تنمية التراث البدوي المصري

كان الحزام عند السومريين يرمز للقوة، ثم استخدموه مشجباً للعتل أثناء العمل، وللسلاح تأهباً للمواجهات. والحديث عن الخياطة قديماً غير وارد بصورة جلية؛ لباس المرأة كما الرجل قطعة ثوب ملفوفة على البدن. وما قبل التاريخ كان البشر عراة.
كشف الإفريقيون أبدانهم بينما كساها الأوروبيون بفراء الحيوانات. بيئة إفريقيا الساخنة جعلت تاريخ الملابس تاريخ زينة لا تاريخ دفء، وانكشاف أجسادهم جعلهم سباقين إلى الرقص... إنهم جديرون بملاحظة ابن خلدون في مقدمته: سكان الأرض الساخنة ميّالون إلى السهر والغناء وتبادل أطراف الحديث. ولم يكن ارتداء الجلابيب القصيرة في جبال شمال إفريقية إلا لتنسيق مشيتهم مع المنحدرات والمرتفعات.

أحكام الطبيعة

عمر قدور

عندما صعد مارك أنـروز ليتسلم جائزة أوسكار 2013 عن فيلم المغامرات الاسكتلندي Brave، الذي فاز بجائزة أفضل رسوم متحركة، لم يثر الانتباه فقط بعضّه على رأس التمثال الذهبي للجائزة، بل أيضاً بارتدائه التنورة الاسكتلندية التقليدية وسط ذلك الحشد من النجمات والنجوم الذين تنافسوا أيضاً في البذخ والأناقة العصريين. ومع أنه ليس الظهور العام الأول لمارك بهذه التنورة، إلا أن لارتدائها في حفل الأوسكار مغزى أعمق في التأكيد على الخصوصية القومية، فهو قد اختار الزي الذي لا يزال العديد من الرجال الاسكتلنديين يرتدونه في المناسبات والاحتفالات العامة، بصرف النظر عن أن لوس أنجلوس ليست اسكتلندا.

غير بعيد عن الزيّ الوطني لمارك أنروز انشغلت وسائل الإعلام بالفستان الذي ارتدته ميشيل أوباما، زوجة الرئيس الأميركي، وهي تفتح الظرف الذي يحتوي على الفائز الأهم في الأوسكار، منضمة بذلك إلى النجمات اللواتي تم استعراض فساتينهن على السجادة الحمراء. كأن حفل الأوسكار صار له من العراقة والتاريخ ما يؤهله ليكون متحفاً خاصاً للأزياء أيضاً، وصارت له على هذا الصعيد هوية «قومية» خاصة عنوانها البذخ والترف؛ هوية كانت إلى وقت قريب تفرض نفسها على نجوم هوليوود أينما حلوا أو ارتحلوا. بل إن مصمماً شهيراً للأزياء، هو الإيطالي فالنتينو، عبّر قبل سنوات عن أسفه لأن العقود مع النجمات لم تعد تفرض عليهن مستوى منضبطاً من الأناقة، ما يسمح لجوليا روبرتس أو لكاميرون دياز بالظهور علناً بملابس الجري!. ثمة هنا تسييس من نوع آخر للباس؛ تسييس طبقي وإن كان يفترض أن تصبح أزياء المشاهير موضة معممة على شرائح أوسع، لكنها تبقى الشرائح القادرة على تمثّل الطبقة الأعلى وهي تفرض معاييرها وأذواقها بصرف النظر عن ملاءمتها لمجمل الظروف العامة.
تحت الأضواء البراقة للإنارة


الثياب .. لوحات رسمها فنانون بتأنّ شديد

والكاميرات، وفي قاعة صُمّم كل ما فيها ليثير الدهشة ولتتردد في داخلها وخارجها كلمة «أسطوري»، تنفصل حتى الثياب عن تاريخها العام لتأخذ نسبها من المكان ذاته، ومن المقارنة مع تاريخه الخاص



وضحى السليطي - قطر

فحسب. هنا تتخلى الثياب عن وظائفها المعتادة، بما في ذلك الدلالة على التمايز الطبقي العام لتصبح وظيفتها التمايز ضمن النخبة ذاتها؛ هي بالأحرى لوحات رسمها فنانون بتأنٍّ شديد على تلك الأجساد، لوحات مصممة وفق شروط محددة من الإنارة والدفء، وحيث تكون المؤثرات الطبيعية غائبة تماماً، لأن إقصاء الطبيعة أو تحييدها شرط أساسي لإغفال الوظائف الأساسية الأولى للثياب.

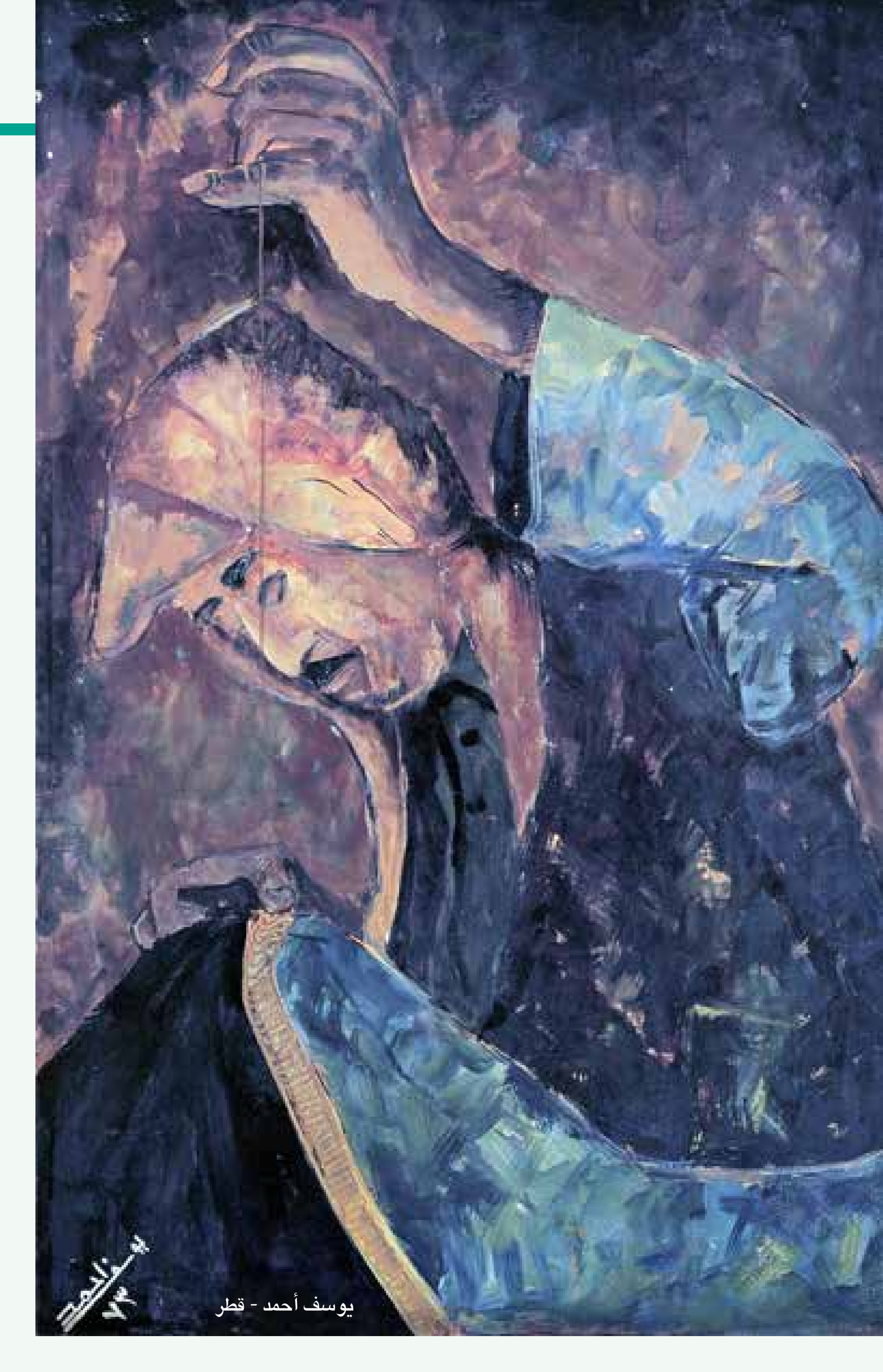
خارج قاعة الأوسكار، لم يكن الطقس مثالياً على ذلك النحو، فثمة عواصف ثلجية ضربت بعض المناطق في القسم الشمالي من الكرة، وعلى العموم لم تكن شمس الربيع قد أشرقت كفايةً ليتخلص الناس العاديون من الأوزان الزائدة من الثياب. هنا، تحت شمس خجولة أو سماء ممطرة، يعود اللباس إلى وظيفته النفعية الأولى، وقد تحتل الأناقة مرتبة متأخرة في سلم الأولويات العملي، أو على الأقل تختلف شروطها ومعاييرها لتصبح أناقةً بسيطة وغير متكلفة، وربما تكون أناقةً بفعل الاعتياد على هذا النمط من الأزياء، وفي هذا الوقت من السنة لا غير، وبذلك تتغير شروطها من مكان لآخر.

غير أن المقارنة بين منتهى البذخ وما يقرب من البساطة المثلى للحياة الاعتيادية قد تغفل بدورها عن التاريخ المركب للثياب، وهو تاريخ يلحظ جملة من المعطيات الطبيعية والاجتماعية والدينية وحتى السياسية، ولا شك في أن المعطيات البدائية الأولى كانت أقرب إلى الطبيعة والمناخ، قبل أن تُسبَغ عليها سماتٌ اجتماعية أو أخلاقية. بالتأكيد لن يتأتى لنا أن يسرد أحد علينا القصة الحقيقية لورقة التوت الأولى، لأن التاريخ كالعادة دُوِّن متأخراً، لكن ما تبقى من قبائل بدائية يساعد على فهم مراحل موغلة في التاريخ، حيث كانت الثياب تعبيراً عن كونها حاجة تتعلق بالمناخ أولاً، من دون أن تخلو من الحس الجمالي البسيط الملائم للطبيعة أيضاً.

حيث تتضاءل مساحة الممنوع والمحرم، نجد القبائل الاستوائية على سبيل المثال تتخفف من الملابس بلا أدنى حرج، ففي طقس حار ورطب تصبح الثياب عبئاً حقيقياً على أصحابها، وهذا ما يعرفه عموماً سكان الشواطئ في الصيف. في المقابل لا يبدو الزي المعروف لقبائل الطوارق مثلاً متأتياً أصلاً بدواعي الحشمة، فهو أسوة بالأزياء المعروفة عن سكان الصحراء جميعاً يعتمد على ستر كافة أجزاء الجسم لوقايته من الشمس الحارقة والجفاف؛ حتى النقاب هنا يؤدي وظيفة ضرورية لصد الغبار وهو موجود بشكل أو آخر لدى الجنسين. عموماً، من المفترض أن الطبقات العديدة من الملابس الفضفاضة، البيضاء أو الزاهية الألوان، تشكّل عازلاً جيداً في الظروف الصحراوية القاسية، وهي أزياء كان سكان المناطق الاستوائية قديماً سينظرون إليها باستغراب شديد، مثلما قد ينظر أي متأنق الآن باستهجان إلى فقر أزياء القبائل البدائية الاستوائية، وربما قلة حشمتها.

ما نعرفه إلى وقت قريب في بلداننا أن الأزياء كانت تتشابه كثيراً ضمن الجغرافيا الواحدة، ففي بلد متعدد الأديان والمذاهب مثل سورية كانت الفوارق ضئيلة بين الأزياء الشائعة في الأرياف، وحيث أن المدن لم تكن قديماً تنعم بالتكنولوجيا الحديثة لم تكن الأزياء تختلف جوهرياً عن نظيرتها في الريف، وربما تكون الاختلافات بين الساحل والمدن الداخلية أكثر من تلك المبنية على تمايزات ثقافية أو دينية. لقد ساعدت التكنولوجيا، كما فعلت دائماً، على تخطي العوامل المناخية نسبياً، الأمر الذي أتاح بروز العوامل الأخرى الاجتماعية والثقافية، فاكتسب عامة الناس ما يمكن تسميته بثقافة اللباس، وهي ثقافة لا بد متغيرة هذه المرة بفعل الموجات الاجتماعية أو الثقافية أو السياسية، ولم تعد متغيرة بفعل الطقس وحده، ولا يستبعد أن يكون اللباس أحياناً تعبيراً عن هوية أو انتماء أصغر من الهوية الوطنية للبلد نفسه، أو عن انتماء يتجاوز البلد، بخاصة الانتماءات السياسية العابرة للحدود.

ككل تاريخ، يُظهر لنا تاريخ اللباس انزياحاً عن الأصل، والأصل هنا هي الحاجة التي يحددها مناخ كل منطقة على حدة، مشفوعة بذلك النزوع الغريزي إلى الجمال. إلا أن المدنية عملت دائماً على إقصاء ما هو طبيعي لصالح الأنماط الثقافية السائدة، هذه الأنماط لعبت دوراً «إمبرياليا» بتكريس نمط متقارب للثياب، ولما ينبغي أن تستره، على حساب الحاجات الحقيقية المحدودة في بعض الظروف المناخية، والتي قد تصبح أقلّ مع ما توفره التكنولوجيا. هناك مَثل سوري يدلل على هذه الخاتمة يقول: «كُلْ ما تشتهيه لنفسك، والبسْ ما يحبه الناس»!.



هل يختفي التنوُّع في ظل العولمة؟

د. عزة عزت

تتباين الملابس وتختلف من شعب لآخر وفقاً لثقافته، والمنطقة الجغرافية التي يعيش فيها، ما بين مناخ معتدل أو قارس البرودة أو شديد القيظ، كما تختلف فلسفة اختيار الأزياء من جنس بشري لآخر، وفقاً للمزاج العام، والميل للحرية أو التقييد، والميول المتعلقة بحب الجمال والرغبة في السفور أو التستر، كذلك تختلف من أصحاب ديانة إلى أخرى، وبالأحرى تختلف ما بين رجل وامرأة، كما تحكمها أيضاً عوامل اقتصادية واجتماعية. الأمر الذي يقودنا إلى طرح أسئلة كثيرة حول قضية الملابس أو الأزياء والاختلافات التي تحكمها.. ما بين التاريخي والمستحدث، لنوضح كيف اختلط الأمر الآن، بتسيُّد وهيمنة النظام العالمي الجديد الرامي إلى تنويب الملامح الأساسية بين الشعوب، وفي مقدمتها نظم الطهي كثقافة، ونمط الأزياء كملمح قومي مميز، استهدفت به الشعوب ذات الحضارات المميزة.. فكدنا نرى الكثيرين يتخلون عن أزيائهم الشعبية، وعن مزاجهم الخاص في أمور حياتية أخرى، ويميلون إلى تقليد غيرهم، والانسلاخ من جلدتهم بارتداء ثوب غير ثوبهم.

فمن المعروف أن فلسفة ارتداء الملابس تنبع من الغرض المراد منها، إذ لم يعد قاصراً على فكرة ستر الجسم وحسب.. ولا مجرد التدفُّؤ من البرد أو الحماية من الشمس، والوقاية من لدغ الحشرات.. ولا حتى مجرد التأنق والمباهاة والانتساب لطبقة بعينها، ذلك أن اختيار الزي الذي نلبسه الآن غالباً ما نحرص فيه على أن يكون عملياً وغير ضاغط، وأن يكون مناسباً للفصول.. وفقاً للأقاليم، ومتفقاً مع التقاليد والعادات، ويرضى عنه أفراد المجتمع، ذلك وفقاً لمعتقد شبه سائد أن أول ما يلفت النظر إلى البشر هو ما يرتدون، ولذلك يقول المثل الشعبي المصري: «كل اللي يعجبك، والبس اللي

يعجب الناس»، وذلك كي تروق لهم فلا ينتقدونك.

هنا ويرتبط نوع ولون الملابس التي يرتديها المرء في عالمنا العربي بسنّه أيضاً كي لا ينتقد.. فمثلاً لا يروق للناس أن يروا النساء المسنات بالذات يرتدين ألواناً فاقعة.. أو زاهية.. أو ملابس تكشف أو تجسّد ما يجب أن تخفيه، ويفترضون بالضرورة أن ترتدي المسنّات الفضفاض والداكن إلى درجة السواد، على اعتبار أن هذه النوعية من الملابس لون من الحشمة التي يجب أن ترتبط بالسن.

ذلك أن ما يرتديه المرء من ثياب غالباً يرتبط بما يراه فيه الناس، فهم لا يفرّقون بين المظهر والجوهر.. فيحكمون على من يرتدي زياً ما وفقاً لتقييمهم لهذا الزي فيسيئون فهمه، ويصفونه بما قد لا يكون معبّراً عن حقيقته، كما يقدّرون الإنسان الطيب قائلين إن «ثوبه طاهر» أي نفسه طاهرة، ويقال أحياناً أخر «ذيله طاهر» في نفس المعنى، اعتماداً على ما ورد في قوله تعالى: «وثيابك فطهّر»، أي قصّر حتى لا يصيبها الدنس.

الزي الشعبي والشخصية القومية

لعل أزياء الشعوب هي أول الملامح التي يعرفون بها حتى قبل أن ينطقوا بلغتهم، ولذلك نجدهم يتمسكون بها خاصة في الاحتفالات الشعبية والرسمية، وفي الأعراس والأعياد والمناسبات العامة. والزي الشعبي يعَدّ ملمحاً قومياً مميزاً لشخصية أي شعب، لأنه ينبع في الغالب من تقاليده وعاداته، وتحكمه ظروفه وأحواله المناخية والثقافية، وقد تطوّر الحال ليرتبط بالديانة التي يدين بها كل شعب، حتى فيما قبل ظهور الديانات السماوية، إذ كان يميز بين رجال الدين وعامة الناس، كما يعتبر الزي الموحد رمزاً مميزاً للقوات العسكرية وللهيئات الخاصة على اختلافها.. وغالباً ما يختار هذا الزي الموحد وفقاً لفلسفة خاصة وهدف يراد به الظهور بمظهر معين من الفخامة والهيبة أو البساطة والعملية.

وقد تطورت الأزياء الشعبية التي كانت تتميز بالتعقيد الشديد أحياناً، والتزيد في الزينة والزخرفة والتطريز.. أو الزركشة المبالغ فيها، فمال بعضها إلى التجريد، إلى أن بدأت بعض الشعوب تتخلى عن أزيائها الشعبية لصالح الملابس الإفرنجية، بينما احتفظ كثير من الشعوب كلها أو بعض فئاتها بأزيائها الشعبية متمثلة في الساري الهندي والكومينو الياباني، والجلابة المغربية والبشت الخليجي...... إلخ، إلى أن كانت الهجمة العولمية الأخيرة التي جعلت النمط الأميركي في الأزياء يسود بكل ما فيه من جفاف وبساطة وعملية تقرّبه من الملابس الرياضية، فانتشر الجينز والتي شيرت والترينج سوت، وكل ما يندرج تحت مسمى الملابس الكاجوال.. البعيدة عن طبيعتنا حتى كمسميات.. وهي استكمال لأسلوب الفرنجة أو التشبه بالنمط الأوروبي، أو الذوق الغربي في الملابس.

الأزياء ودلالتها

كل له فلسفته فيما يرتدي، من منطلق الرغبة في الحصول على الإعجاب المتبادل بين الجنسين، أو على سبيل الظهور والمنافسة بين الجنس الواحد، أو الإيهام بالانتماء إلى طبقة أعلى، والظهور بشكل لا يدل بحال على تواضع الإمكانات المادية، أو تدنّي المستوى الاجتماعي.

وبالطبع يلجأ عموم الناس نساءً ورجالاً إلى أزياء ذات مسميات موحدة تقريباً ومتفق عليها، مع بعض المكملات وعناصر الزينة، بين ما يستر الجسد وما يغطي الرأس، وما ينتعله في قدميه، ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر عناصر أساسية في كل الملابس تقريباً وهي:

إزار - وشاح - شال - عباءة - بشت - ملاءة - جلابية - حبرة - معطف - سترة - فستان - بدلة - بنطال - سروال - صديري - جبة - ككولة - قفطان - فنلّة - قميص - حزام - برقع - بَطّولة - نقاب - شيلة - بخنق - خمار - طرحة - منديل - إشارب - طربوش - برية - كاب- عمامة - طاقية - غترة - حطة - قبعة - قلنسوة - قفاز - بلغة - خف - حذاء - نعل - صندل - جورب.

بكل ما تعنيه كل قطعة ملابس من دلالة على المستوى الاجتماعي، أو ما يفرّق بين سكان ريف وحضر، أو مكانة دينية أو وظيفية أو علمية، وبانفصال تام وفروق واضحة بين كل فئة وأخرى، يمكن تميزها من مجرد نظرة إلى ما يلبس!!

هذا ولم تعد مكملات الأزياء مجرد زينة.. بل هي من ضرورات إحكام الرداء ولعل أهمها الأزرار كزوائد كروية، أو في شكل عقدة كما عند الصينيين تستخدم لتربط أو تقفل فتحة الثوب.. كما تستخدم أحياناً كزينة، ويهتم بها بشكل خاص، لأنها قد ترفع من قيمة الزي، وأحياناً تكون أغلى من مادة القماش المصنوع منه، وهي قديمة جداً استخدمت في الحضارات اليونانية والرومانية- رغم استخدام الملابس الفضفاضة في هاتين الحضارتين- لكن انتشار استخدام الأزرار بدأ في القرن الخامس عشر، بظهور الملابس المحبوكة.. وبالطبع تختلف في قيمتها وإضافتها لمسة جمال وزينة لأي زي، وفقاً لفخامتها وصنعها من مواد مختلفة مثل: المعادن، والصدف، والعظام، والزجاج، والخشب، أو القماش نفسه بلون مختلف ينسجم مع الثوب.. ومن عجب أن جمع الأزرار أصبح هواية لها محبوها، ولها معارضها والكتب التي تستعرضها وتؤرخ لها.



فساتين لا تنسى

حسين محمود

دخلت في سباق مع زميل سعودي، من ناحيتي كنت لا أرى تمايزاً بين آلاف الشباب السعوديين الحاضرين في استاد كرة القدم يشاهدون مباراة محلية، فكلهم كان يرتدي الثوب الأبيض والغترة والعقال، أما هو فكان يفرز بسرعة شديدة انتماءاتهم الاجتماعية والاقتصادية من شكل الثوب وتفصيلته وخامة نسيجه وطريقة وضع الغترة والعقال. أنا كنت أرى أن الزي القومي يوحد بين الناس وكان هو يرى أن هذا التوحيد لا يلغي التمايز، وأن الثوب يحمل دائماً البصمة الشخصية لصاحبه.

الثوب والبصمة الشخصية التي يحملها أمر عرف دائماً في فن السينما، واشتهرت شخصيات بعينها طيلة تاريخ السينما بنوع الثوب الذي يرتدون، أشهرهم نجم الكوميديا الأشهر شارلي شابلن الذي يمكن التعرف عليه بسهولة، بل وتقليده أيضاً إذا استطعت ارتداء ثيابه وحملت عصاه ومشيت مشيته، حتى أصبح كأنه ماركة مسجلة.

قبل سنوات شاهدت فيلماً جميلاً كان بعنوان «الشيطان يرتدي ثوب برادا» من بطولة النجمة الأميركية ميريل استريب ومعها هاثاواي وإخراج دافيد فرانكل. الفيلم مأخوذ من رواية تحمل نفس العنوان حققت أفضل المبيعات للكاتبة لورين وايزبرجر، والتي كانت تعمل محررة في مجلة أزياء عالمية شهيرة. ويحكي عن الشابة انديا التي تخرجت حديثاً من الجامعة وبدأت رحلة البحث عن عمل في نيويورك، وكانت تريد أن تعمل صحفية ولكن ما عثرت عليه من عمل جاء مخالفاً لطموحها، فقررت أن تدخل مسابقة لكي تشغل وظيفة المساعدة الثانية لرئيسة التحرير القوية المسيطرة لمجلة موضة ميراندا بريستلي (ميريل ستريب). لم تكن الشابة تعرف أي شيء عن عالم الموضة، ولم تكن تخفي هذا الجهل، ورغم هذا تم اختيارها، على أمل أن تصمد في هذه الوظيفة عاماً، ثم تنتقل من الإدارة إلى التحرير. وخلال هذا العام تعرضت لكافة الضغوط من المديرة العنيفة. ومن خلال عملها اكتشفت وكشفت لنا عن خبايا عالم «الموضة» والأزياء، ليس فقط في أميركا ولكن في أوروبا أيضاً، وكيف أن صناعة الموضة صناعة شيطانية قاسية لا تعرف الهوادة ولا الرحمة، والخطأ فيها يكلف الكثير، وربما يكلف من يخطئ حياته شخصياً. وقد نجح الفيلم في الغوص في عالم الموضة والأزياء والمؤامرات التي يعج بها، خاصة أن مجلات الموضة العالمية لا يعمل بها الصحافيون وحدهم، وإنما يعمل بها مصممو أزياء يتقاضون ملايين الدولارات حتى تنفرد هذه المجلة أو تلك بتصميماته الجديدة، على عكس الرواية التي اهتمت أكثر بالعناصر الدرامية لشخصيات الرواية. كما ظهر بالفيلم الذي حاز جوائز كثيرة المصمم فالنيتنو وعارضات الأزياء الشهيرات في العالم، ونجح نجاحاً عالمياً كبيراً (تكلف 35 مليون دولار وحقق دخلاً على مستوى العالم قدره 326 مليون دولار).

وإذا كان هذا الفيلم الناجح تدور أحداثه في عالم الأزياء والموضة، فإن العديد من الأفلام السينمائية الأخرى كانت الأزياء هي البطل الحقيقي فيها، عندما فرضت القمصان والسراويل والفساتين والبزات التي يرتديها الأبطال على أجيال كاملة طريقتها في الملبس، وفي الألوان، وفي الذوق، وتحديد مدلول الأناقة.

وهذه بعض الملابس لا تنسى في عالم السينما التي أحدثت ثورة في تاريخ الملابس والموضة من القرن العشرين:

- لا نستطيع أن ننسى «الفستان المائل للون الأسود» من جيفنشي، الذي ارتدته أودري هيبورن في فيلم «الإفطار في تيفاني»، وكلاهما، الفستان والفيلم، أصبحا من كلاسيكيات السينما الأكثر



مارلين .. الشقراء في الثوب الأبيض

تأثيراً في تاريخ السينما وكذلك تاريخ الموضة والأزياء. هذا الموديل هو فستان سهرة من الساتان الأسود، بدون أكمام، مع تنورة طويلة تصل إلى الأقدام ضيقة في وسطها مع فتحة جانبية كبيرة. الفستان مفتوح قليلاً في الجزء الخلفي مع ديكولتيه يترك الأكتاف عارية. تكمل أودري هيبورن في الفيلم هيئتها بقفازين سوداوين طويلين حتى المرفقين وعلى جيدها عقد لؤلؤ متعدد الطبقات.

- الفستان الآخر ترتديه أودري هيبورن أيضاً، وكانت تعتبر ملهمة لمصممي الأزياء، وهو فستان أبيض مع قبعة متناغمة معها، ارتدته في فيلم «سيدتي الجميلة» من عمل المصمم سيسيل بيتون، ويعتبر واحداً من الأزياء الأكثر شهرة في تاريخ السينما، فضلاً عن كونه من رموز الموضة. بسبب هذا الفستان فاز بيتون بجائزة الأوسكار لأفضل الأزياء، فقد اعتبره النقاد من أهم أسباب نجاح الفيلم.

الفيلم نفسه تم تعريفه في الدراسة التي حملت عنوان «الأيقونات الأميركية» بالفستان الأبيض والأسود الذي ارتدته اودري هيبورن، وهو فستان مستوحى من الموضة الفرنسية لأعوام العشرينيات، طويل حتى القدمين، ضيق عند التنورة والأكمام، ومزين بشرائط ونجوم بيضاء وسوداء وفيونكتين بالأسلوب نفسه على الصدر وعلى التنورة. ومع الفستان قبعة مبالغ في حجمها تستدعي الألوان والزينة الموجودة على الفستان، وتزيد عليها توليفة من الزهور الحمراء والوردية والريش الأبيض. القفازات بيضاء طويلة ومعها مظلة من اللون نفسه. المصممان هما رالف لورين وفيفيان ويستوود، واستوحياه من مجموعة تصميمات خاصة بهما.

- فستان كوكتيل أبيض ترتديه مارلين مونرو في فيلم «زوجة في إجازة» من إخراج بيلي وايلدر في عام 1955، صممه مصمم الأزياء الأميركي وليام ترافيلا (الذي صمم أيضاً الفستان الوردي/ الصدمة في فيلم «الرجال يفضلونها شقراء») واستخدمه في مشهد من أكثر المشاهد شهرة في الفيلم. ذلك المشهد من الفيلم الذي يعتبر رمزاً في تاريخ السينما وارتبط فيه الفستان ارتباطاً وثيقاً بالممثلة في المخيلة الجماعية.

ثوب كوكتيل بتصميم بسيط، بلون العاج اللامع المميز للأزياء بين الخمسينيات والستينيات. الجزء العلوي مطوي مفتوح الصدر، ويتكون من قطعتين من القماش يلتحمان خلف العنق، وتغطيان الذراعين والكتفين والظهر. جزء الخصر يبدأ فوراً تحت الصدر من قماش ناعم ملتصق. أسفل هذا النطاق تبدأ تنورة طويلة بليسيه.

- الفستان الوردي/ الصدمة الذي ارتدته مارلين مونرو في فيلم «الرجال يفضلونها شقراء»، من إخراج هوارد هوكس عام 1953، تم استخدامه في واحد من المشاهد الأكثر شهرة في الفيلم، وأصبح فيما بعد موضوعاً للتقليد في العديد من الأفلام اللاحقة، (وعلى نحو كبير قلدته مادونا في فيديو كليب أغنية Material Girl).

الفستان صممه وليام ترافيلا وهو من الساتان الوردي، طويل مع فتحة عنق مستقيمة مكشوف الذراعين والكتفين مع فتحة جنب كبيرة، مزين بفيونكة كبيرة على الظهر وحزام الخصر رقيق، وكلاهما من لون الفستان نفسه. واكتملت هيئة الممثلة بالقفازات الطويلة حتى الكتفين تقريباً مرصعة بالماس، وجاء وصف الفستان في نص الأغنية التي غنتها مارلين في المشهد.

هذه الفساتين الأربعة بلغت من الشهرة إلى حد أن الشركات التي تقوم بتصنيع دمى الأطفال الشهيرة تقوم بتقليدها في الدمى التي تصنعها، مثل دمية باربي الشهيرة التي خرجت منها نسخ ترتدي الفساتين نفسها، كما أنها أصبحت مصدراً لإلهام الكثير من المصممين فيما بعد، الذين يستخدمون، على سبيل التسهيل مصطلحات مثل «فستان مارلين مونرو» أو «على طريقة أودري هيبورن».

ولا يقتصر الأمر على النجمات، ولو أن عالم الموضة يهتم أكثر بالجنس الناعم، فللرجال نصيب أيضاً في شهرة الأزياء، وخاصة النجوم منهم، وقد أشرنا في البداية إلى شهرة بزة شارلي شابلن، ونجد أيضاً أن ريتشارد جير في فيلم «الراقص الأميركي» عام 1980 يكمل هيئة الشاب الأنيق المعتز بنفسه عندما يرتدي ملابس من أشهر بيوت الأزياء وخاصة السترة الشهيرة غير منتظمة الأبعاد بتوقيع أرماني، وكان لهذا الاختيار أثره في فرض الموضة الإيطالية على الأزياء الرجالي طيلة أعوام الثمانينيات. وفي الفيلم مشهد مشهور عندما يعد البطل ملابس سهرة عمل فيضع جميع ما لديه على السرير وكلها ملابس موقعة من المصمم الإيطالي فالنتينو، وعلى خلفية موسيقية لأغنية «Call me» الشهيرة.

من الحقيقي أن هناك شخصيات سينمائية لا تنسى، ولكن من الحقيقي أيضاً أنها أصبحت كذلك بسبب ما كانت ترتديه من ملابس.

اللباس الديني

الرمزية المعرفية والاجتماعية

بومدين بوزيد

عرّف بعض دارسي الثقافة والحضارة من الأنثربولوجيين الإنسان بـ«الحيوان الذي يستخدِم الرمز» أي سلوك ما أو حركة أو ارتداء لباس ما بلون مميّز وبكيفية معينة، وهو نفس التعبير الذي نجده عند عالم الاجتماع الألماني ماكس


Fernando Botero

فيبر الذي قال: «الإنسان حيوان معلّق في شبكات دلالات قام هو بنسجِها» هنا الرمز والشبكات من الدلالات يعتبر «خطاباً» يحتاج إلى فهم وتأويل مثل الظاهرة الطبيعية التي تحتاج إلى اكتشاف قوانينها.

اللباس أو الثّوب خطاب ثقافي تشكّل بفعل التطورات وظهور الأديان، وإن كان في البدء حماية من البرد وأشعة الشمس وستراً لجزء من الجسم صار عورة مع تمدن الإنسان وبروز أشكال تنظيم العلاقات الأسرية مثل «الزواج»، ولم يبق اللباس بالمعنى الديني والثقافي عند شكل واحد وكيفية معينة في ارتدائه بل تطور وتغيّرت الرؤية الاجتماعية إليه بفعل التطورات الاجتماعية والمذهبية داخل ثقافة واحدة، ففي تاريخ الثقافة الإسلامية كان الأصل في ربط العلاقة بين العبادة واللباس وتفضيل لون على آخر، وتحفل الكتب التراثية الإسلامية بتفصيل وأخبار عن «اللباس» ولا يرتبط ذلك بالحيّ بل كذلك بالميت في طريقة كفنه ولونه، والعلاقة الرمزية بين بياض رداء الحجّ وكفن الميت واضحة في الزهد في الدنيا والإقبال على الله بالنظافة المادية والمعنوية، ويمكن استخلاص الدلالات الدينية والاجتماعية في مسألة اللباس في علاقته بالعبادة والجسد والتمذهب الديني والسياسي.

الدلالة الدينية والاجتماعية

إنّ علاقة اللباس بالجسد تُبرز الدلالات الاجتماعية والدينية والتاريخية، كما أنّ تلك العلاقة تكون في البدء مقدّسة ثم تتحول إلى ثقافة رمزية اجتماعية تعرف بعضها تطورات وتغيراً في المعنى والدلالة، أو تكون في البدء ظاهرة اجتماعية جديدة لتأخذ قداستها ورمزيتها حين يرتبط ذلك اللباس بفرقة أو طائفة تدخل في صراع مع فئات اجتماعية ومنهبية أخرى، وقد يكون للباس ما رسائل ثقافية وسياسية في عالم وسائط الاتصال الجديدة، ومنها «العرِي» مثلاً كتحد وموقف سياسي، أو التحجب في المجتمعات التي تقهر فيها الأقليات المسلمة، كما كان اتخاذ «القناع» أو لبس «الدرع» للدلالة على الحرب ورمزية الشجاعة والبطولة، ثم أصبح شكلاً فنياً في المسرح.

ومع تطور وسائط الاتصال الجديدة وانتقال الصورة برز «اللّباس» كخطاب، كرمز ديني وثقافي واجتماعي يحتاج للقراءة والفهم واعتباره موقفاً سياسياً أو له علاقة بالصراع في مجال الثقافة والهويّة، تابعنا ذلك من خلال «قضية الحجاب» في فرنسا وأوروبا واستخدام الرموز اللباسية عند الأديان الأخرى، كما كان لحرق «الجسد» الأثر في التعبير المكثّف في معارضة السلطة والاحتجاج الاجتماعي في العالم العربي في السنوات الأخيرة، وعلاقة اللباس بالجسد في الأديان سواء في الممارسة الطقوسية أو العادة الاجتماعية يتفاوت من دين لآخر ويشكّل جوهر الاختلاف، وله قوة هذا التميّز مثل الاختلاف على مستوى العقيدة والتعاليم، كما أنه داخل ديانة واحدة يكون اللباس مظهراً تراتبياً ومذهبياً، فلون العمامة والعباءة والقلنسوة، وكيفية لبسها وتفصيلها عرف تطوراً، مداً وجسراً في تاريخ ثقافة اللباس العربي الإسلامي، وقد كان لتأثير ثقافات السكان الأصليين واستمرار أجزاء منها في الملبس والطعام وتقاليد الدفن والفرح وتلبّسها بالمعنى الإسلامي قوّة استمر بعضها إلى اليوم، وأحياناً يتحول إلى تمايز مذهبي مثل لون السّواد عند الشيعة في مناسبة عاشوراء أو اللون الأخضر عند الطرق الصوفية، هكذا نلاحظ في تاريخ الثقافة العربية العلاقة بين اللباس والجسد «ستر العورة» كشرط في صحّة العبادة «الصلاة» وعري أجزاء من الجسد مع لبس الرداء الأبيض بكيفية مخصوصة وشروط دقيقة في أيام معدودة لصحّة «الطواف» كركن من الحجّ، أما النساء فتفصيلات الحجاب وكيفية لباسه والخلاف في ستر الوجه أو عريه فهي اليوم من مباحث الكتب الفقهية والدينية، وتشكّل حضوراً في الخطاب الإسلامي في مواجهة الخطابات الحداثية والعلمانية، ومن هنا أصبح اللباس ليس علاقة بالجسد فقط «في المجال التعبدي» ولكن أيضاً في علاقة مع «الصراع السياسي» واختلاف «الثقافة والهوية».

التراتبية

لقد ورد لفظ «اللباس» في القرآن الكريم دلالة على العلاقة الجنسية في قوله تعالى «أُحِلّ لكم ليلة الصيام الرّفَثُ إلى نسائكم هنّ لباسٌ لكم وأنتم لباسٌ لهنّ» ويأخذ دلالة ارتداء بالمعنى السلبي والإيجابي، مثل «فأذاقها الله لباس الجوع والخوف»، والثاني «ولباسهم فيها حرير»، أي أن الآيات التي ورد فيها اللباس كاستعارة رمزية لم يكن للمعنى المتعاهد في ذاته، وإنما الآية التي تؤدّي معناه الحقيقي جاء بلفظ «الزينة» أي كجمال للجسد وستر للعورة، والإسلام أو أية ديانة أخرى يكون تنظيم «الجسد» وتقنين حركاته مرتبطاً باللباس، ولذلك نرى الحركات الدينية الاحتجاجية سواء عند المسلمين أو غيرهم يكون «اللباس» وشكله وتفصيله مسألة رمزية بالغة الأهمية في التميز والتأثير على الأتباع مثل ما يعرف بـ«القميص الأفغاني» كمظهر لباسي سياسي في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، وانتشر في أوساط الإسلاميين الجزائريين مثلاً في مسيراتهم وتجوالهم في الشوارع الجزائرية، وقد نقل ذلك «المجاهدون العرب» الذين قضوا فترة في أفغانستان، وفي العصر الوسيط كان لباس «المرابطين» الذين أسّسوا دولة المرابطين في المغرب الإسلامي «اللّثام» على الوجه وهو تقليد عند التوارق الصنهاجيين السكان الأصليين منذ القديم، ولكنه تحوّل إلى رمزية حربية ودينية مذهبية مع نشوء هذه الدولة وقلّدهم من هم ليس من عاداتهم ذلك، وحين قامت الدولة الموحّدية بقيادة المهدي بن تومرت ذمّ اللثام وأصبح شتماً مذهبياً، إذ أطلق لفظ «الملثمين» في كتابه «أعزّ ما يطلب» على المخالفين له سياسياً ومذهبياً.

ولو حاولنا تتبع علاقة اللباس بالتمذهب والتراتب الديني والاجتماعي فيمكن ذكر الحركة الصوفية، فمصطلح «التصوف» الذي له أكثر من تفسير لأصله، بعض الدارسين يرجعونه إلى أصل ثوبي اجتماعي، فـ«أهل الصّفّة» أي الذين كانوا يتخذون ركناً من المسجد من فقراء الصحابة ولا مأوى لهم، وتحدث المحدثون عن حالهم المتواضعة ولباسهم القصير من الثياب للحاجة، بمعنى أن الأصل ارتبط بالحالة الاجتماعية ثم تحوّل إلى رمز ديني، وبقي هذا التلازم بين «التصوف والفقر» ومنه استمدّ المتصوفة كذلك اسم «الفقراء» أي الفقراء إلى الله.

مع الفتوحات الإسلامية ودخول شعوب جديدة إلى البيئة الثقافية العربية كان الامتزاج في أنواع من اللباس والتأثير المتبادل، ففي بلدان فارس والهند نوع من اللباس مكيّف حسب تقاليد موروثة يلبس في المناسبات الدينية، وكذا كان الحال في بلدان المغرب العربي التي تحتفي إلى اليوم بالبرنس الأمازيغي القديم كرمزية دينية واجتماعية، ويختلف من فئة إلى أخرى، فهناك نوع خاص مثلاً للعلماء وحفظة القرآن الكريم، وأشكال العمامة وطريقة لبسها ووضعها على الرأس في العصر العباسي وإلى اليوم في بعض البلدان العربية والإسلامية كانت مجالاً للتمييز بين العلماء ورتبهم وطلبة العلم، كما ظلت «العمامة الأزهرية» علامة الفقهاء ومشايخ الدين، وبنفس الكيفية مع اختلاف في الشكل واللون وطريقة اللبس عند خريجي الزيتونة والقرويين بشمال إفريقيا، ويروي المؤرخون التعليمات الصارمة في العقوبة التي حدثت في التاريخ العربي إذا ما لبس الإنسان العادي لباس العلماء أو الطلبة، فذلك يعتبر انتحال صفة ويعاقب عليها.

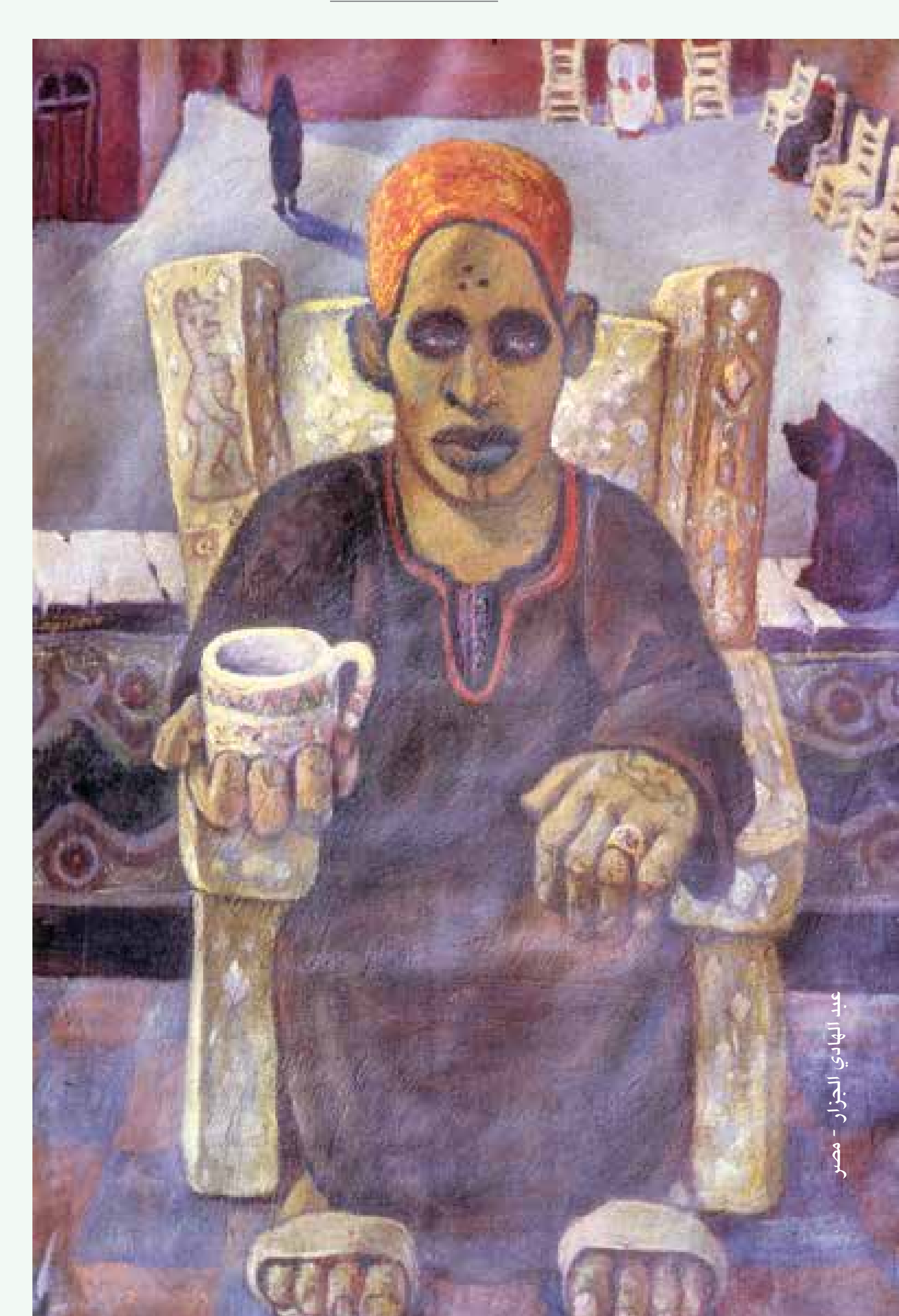
فالتراتب الديني والاجتماعي اتخذ من «اللباس» جوهر الاختلاف سواء في الحلقات العلمية بين الشيخ أو الإمام والطلبة الذين ينقسمون إلى مراتب حسب درجة التحصيل العلمي، وهذا يظهر في طول العمامة ومقاسها، وهو ما نجده في حلقات التصوف بين الشيخ والمريدين، فعمامة الشيخ أكبر من حيث المقاس.

من خلال ما سبق نلاحظ أن الاهتمام باللباس ولونه وكيفية ارتدائه تقوى عند الفئات المذهبية التي تعاني من عدم الاعتراف بها وتهميشها والتضييق عليها، ومن هنا يكون اللباس رسالة سياسية واجتماعية يأخذ قسيته ورمزيته المبالغة قصد التميّز والحفاظ على وحدة الجماعة التي تنتمي لنفس المذهب، ولذا حدث الخلل في اعتبار قسية اللون من البياض المفضل إلى السواد عند بعضهم، وظهور اللون الأخضر كرمز للون المتصوفة، لأنه لون أهل الجنة، ويستثمر اليوم اللباس كمظهر سياحي وهو عامل مادي للمحافظة عليه.

مظهر النبي كان مكياً ومدنياً ولم يكن أفغانياً

هل هناك زيّ إسلامي؟

علاء عبد الوهاب



عبد الهادي الجزار - مصر

(1)

«ألتزم بالحجاب، وأنوي التنقب حتى أكون أكثر التزاماً بتعاليم الإسلام».

هكذا تجهر- أو تسر - فتيات وسيدات على اختلاف انتماءاتهن الطبقية، ودرجة ثقافاتهن أو حظهن من التعليم.

«الحمد لله الذي هداني إلى ارتداء الزي الإسلامي، ليكتمل إيماني».

هكذا - أيضاً - يجهر شباب ورجال، بل وصبية، ارتدوا ما يتصورونه زياً إسلامياً، بينما هو في الحقيقة وافد من أوطان بعيدة، يعكس طبيعة البيئة فيها، ويترجم بعض المظاهر الشكلية لثقافتها، وإن ارتبط بالتعبير التنظيمي لجماعة تعلن أنه ليس انتماؤها للإسلام، وإنما تصر على أنها الترجمة الأصلية والوكيل الحصري لصحيح الدين، وعلى الجميع الاقتداء بهم، واعتناق المفهوم الذي يتبنونه، والتفسيرات التي تقدمها كتبهم للشريعة.

لم تحاول، أو يحاول، أحدهم أن يتوقف لحظة متسائلاً: هل هناك - من الأساس - ما يمكن أن يوصف أو يطلق عليه مسمى: زي إسلامي؟

وبالنسبة للرجال والشباب لم يشغل واحد منهم نفسه بسؤال من قبيل: ماذا كان يرتدي النبي (ص) بعد بعثته؟ وهل اختلف مع ما كان يرتديه قبل نزول الوحي عليه؟

لم يحاول أحدهم أن يجهد عقله، ويتوغل أبعد من ذلك، وليضيف مزيداً من التساؤلات: ماذا كان يرتدي رسول الله (ص) لو كان موطنه مكاناً آخر غير الجزيرة العربية بمناخها الصحراوي القاسي؟ كيف كان حال ملبسه لو كان من أهل منطقة قارسة البرد طوال العام؟ ما علاقة الزي الأفغاني، أو ما يرتديه أبناء قبائل البشتون بفجر الدعوة أو بما يسمى الصحوة الإسلامية وما بين الزمنين من عهود وعصور؟

يقيناً، لم يشغل أحدهم باله، ناهيك عن أن يجهد ذهنه بأمور يراها محسومة لأن أميره، أو أحد من يصفهم الإعلام بالدعاة نصحه أو أمره بارتداء ما يراه زياً إسلامياً!

(2)

«إن مراعاة زي الزمان من المروءة، ما لم يكن إثماً ومخالفة الزي درباً من الشهرة»

هنا ما ذهب إليه الإمام الطبري، متفقاً في ذلك مع الكثير من الأنثربولوجيين في تعريفهم للفعل الثقافي بمعانيه العامة والواسعة، التي يدخل الملبس في إطارها، وباعتبار الثقافة نتاجاً عاماً لكل أفراد المجتمع، ثم اعتبار كل ما ينتجه البشر في الحياة ثقافة - وفقاً لجرامشي - فسواء أكان ذلك إنتاجاً مادياً أم غير مادي، أو كان تراكم خبرات، أم ممارسات فكرية، وصولاً إلى صناعة الأدوات، وحتى التقاليد والأعراف، وباختصار فإن هذا المعنى تضمن كل ما يبتدعه الإنسان ليكسب إنسانيته معناها الخاص، وينظم بها حياته الاجتماعية والفكرية والروحية والجمالية.

من ثم، فإن الأزياء في أي مجتمع نتاج العوامل المؤثرة والمتفاعلة في بناء علاقة الإنسان/المواطن ببيئته وزمانه وملامح عصره، وفي هذا السياق جاء سلوك النبي (ص) متماشياً مع تلك الفطرة السليمة، فحاكى في مظهره الأعراف السائدة، ولم تشر كتب السيرة إلى ثمة اختلاف فيما كان يرتديه أو يتزي به قبل البعثة عن بعدها، بل كانت الإشارة ذات الدلالة تتمثل في أنه كان يفرق شعره على عادة أهل مكة حين كان فيها، واستمر على ذلك بعد نزول الوحي، وعندما هاجر للمدينة أسدل شعره مثلما كان عليه حال أهل المدينة.

كتب السنة أشارت - أيضاً - إلى أن النبي (ص) ارتدى العمامة في الصلاة، وخارجها، وثبت كذلك أنه صلى عاري الرأس لبيان أن في الأمر نوعاً من المرونة والسعة، حتى لا يحرج التابعين في حياته وبعد انتقاله للرفيق الأعلى، إذ إنه لو التزم بالعمامة على الدوام، لكان على المسلمين الالتزام بذلك، وربما ظنوا أن من لا يلتزم باعتمارها خارج على السنة، وعمامة النبي (ص) كانت أقرب ما تكون إلى قطعة من القماش يلفها على رأسه ثم يجمع أطرافها ولم تكن على النحو المهندم السائد الآن.

وفيما عدا ذلك، فإن كتب السنة لم تشر إلى ثمة تحول لعادات النبي (ص) في الملبس، لأنه يرتبط بطبيعة بيئته وزمانه، ولم يطرأ تغيراً عليهما بظهور الإسلام، ولعل قوله (ص): «أنتم أعلم بأمر دنياكم» ينطبق في إحدى تجلياته على اللباس والمظهر، ما لم يكن هناك نص قطعي بالنهي عنه.

(3)

القياس وارد، وصحيح، فيما يتعلق بالاجابة عن سؤال: هل هناك زي إسلامي للمرأة؟

ليس للمرأة المسلمة زي مخصوص، وإنما ثمة ضوابط عامة تتفق مع المحددات الشرعية، مثل ألا تحدد العورات، أو تكشف عنها، أو تتشبه فيها بالرجال، أو أن يكون فيه ما يدعو للريبة، أو يعكس إسرافاً ومغالاة و... و...

ثم هناك التوجيه النبوي للمرأة بأنها إذا بلغت المحيض لا يصح لها أن تكشف إلا الوجه والكفين.

من ثم فإنه يمكن الذهاب إلى أن الزي الشرعي للمرأة المسلمة - بعد الالتزام بتلك المحددات - يتمثل في السائد في مجتمعها وعصرها، من ثم ينهب العديد من علماء الدين للافتاء بأن النقاب ليس فريضة، بل منهم من لا يرى أن الحجاب - أيضاً - فريضة.

لا يعني ذلك التوصية بعدم ارتدائه أو خلعه، وإنما التعامل مع الحجاب على أنه سنة، والنقاب فضيلة، دون إجبار أو تأثيم لمن لا تلتزم بهما.

وفي زمان بعثة النبي كانت بعض النساء يتنقبن، وبعضهن لا يلتزمن بالنقاب، ولم يقل (ص) في ذلك شيئاً، بل منع النقاب في الصلاة والحج، فإحرام المرأة في وجهها وكفيها، ومن ثم لا قول بفريضة النقاب.

> **إحرام المرأة في وجهها وكفيها، ومن ثم لا قول بفريضة النقاب**

والمتأمل في الآيات السبع التي وردت في القرآن الكريم يجد أن كلمة الحجاب لم تشر قط إلى غطاء الرأس، وبخلاف الحض على العفة والاحتشام، فإنه لا إشارة في القرآن الكريم إلى زي معين باعتباره شعيرة من شعائر الإسلام، من ثم فإنه من مسائل العادات والتقاليد السائدة، وليس من العبادات أو الفروض الملزمة.

(4)

إجمالاً: هل هناك زي إسلامي للمرأة أو الرجل؟

من العرض السابق يتضح أن إلحاح البعض على وصف زي معين بـ «الإسلامي»، ونفي الصفة عن أزياء أخرى، يحمل نوعاً من تجاوز الثوابت، ويضفي قداسة زائفة على ما لا يمت للمقدس بصلة حقيقية.

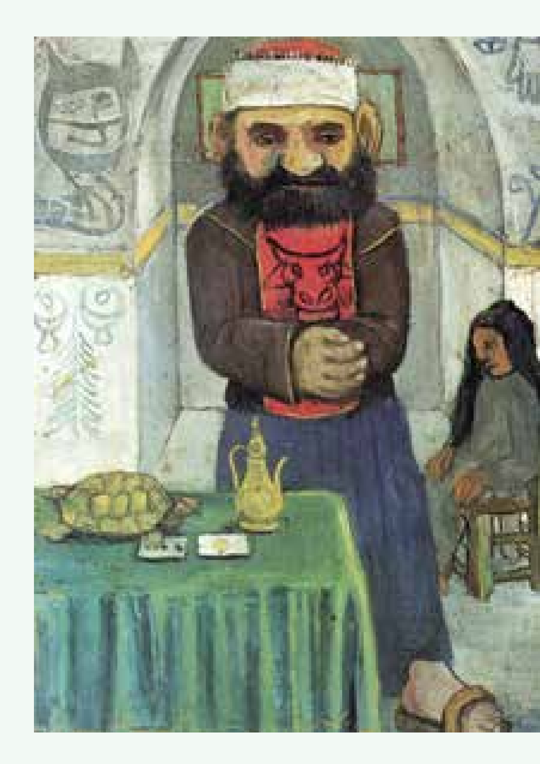
ومرة أخرى، فإن تأمل الحديث الشريف: «أنتم أعلم بأمر دنياكم» يعني أن على المرء أن يواكب ويتعايش مع المستجدات والتطورات من جانب، وعلى الجانب الآخر فإن الإنسان ابن بيئته، من هنا فإن أمن الإنسان وصيانة جسده تقدمت في حكمة مشروعية الملبس على ما عداها، فكان لبس ما يقي الإنسان من الضرر في الحر والبرد مقدماً عند الفقهاء في أحكام اللباس، ثم جاء بعدها ستر العورة، وعدم تشبه النساء بالرجال أو العكس، ثم خصوصية المسألة بالنسبة لكل من المرأة والرجل.

(5)

في نهاية ستينيات القرن الماضي، ثم في العقود التالية، وحتى انتهى القرن العشرون، وصولاً للحظة الراهنة من العقد الثاني للقرن الحادي والعشرين، أي ما يقترب من نحو نصف القرن، زحفت ظاهرة الزي الإسلامي، بدأت خافتة متسللة على استحياء، ثم ما لبثت أن اتخذت شكل الهجمات القوية المتتالية، متسربلة مرة بما سمي «الصحوة الإسلامية»، وتارة أخرى تتجلى كإحدى صور التعبير الحركي لانتشار «الجماعة الإسلامية» التي تخلت - في الغالب - عن الدعوة بالحكمة والموعظة الحسنة إلى العنف في فرض رؤيتها.

مع انكسار المشروع القومي، عقب هزيمة يونيو 1967، وقع تطوران، كأنهما منفصلان في البداية، لكن ما لبثت التطورات اللاحقة أن جعلت منهما «ضفيرة واحدة».

نظر البعض إلى الهزيمة باعتبارها عقاباً ربانياً، لأن المسلمين انصرفوا عن دينهم، فظهر الحجاب في موجته الأولى، ومع الطفرة النفطية التي أعقبت نصر أكتوبر 1973، بدأت الهجرة الثانية إلى الخليج، ومع امتداد فترات العمل،



واستقدام الأسر المصرية للإقامة مع الزوج، عادت النساء وقد تحجبن أو تنقبن، ومن لم تلحق بزوجها عاد هو ليفرض تلك الأزياء على زوجته المصرية.

بالتوازي مع ذلك، شهدت مصر إرهاصات مولد الجماعات الإسلامية التي ساهمت في وقوع أحداث تعبر عن حالة من الاحتقان الطائفي، ودعوة البعض التي لاقت استجابة متدرجة لارتداء الحجاب، باعتباره تمييزاً للمرأة المسلمة، ولم يكن ذلك إلا البداية!

وخلال عقدي الثمانينيات والتسعينيات سافر العديد من الشباب المصريين، ومن جنسيات عربية وإسلامية أخرى، للحاق بقطار الجهاد تحت راية بن لادن مؤسس القاعدة، وهناك تماهى هؤلاء في البيئة الأفغانية، وتزيوا بالزي السائد بين البشتون وحينما عادوا لمصر، وغيرها من الأقطار، «حمل العائدون من أفغانستان» تجربتهم تحت راية الجهاد، من استخدام السلاح، وحتى المظهر، وبينهما حمولة من المعتقدات التي قرروا فرضها بالقوة على مجتمعاتهم الأصلية!

(6)

كان للفجوة الزمنية الواسعة التي فصلت بين الجهاديين المصريين، وغيرهم، بصمات حاسمة انطبعت فوق تضاريس مجتمعاتهم حين عادوا.

في مصر، كما في غيرها من الأقطار العربية، تجمعت العديد من العوامل التي حولت الزي إلى سلاح سياسي، وتعبير حركي، في معركة عنوانها العريض: تحويل الصحوة الإسلامية إلى مشروعات لبناء تجارب، مصر وتونس جاءت في الطليعة وربما تكون سورية على الطريق، وقبلهما كانت تجربة البشير في السودان، التي شهدت جلد صحافية وحبسها لمجرد أنها ترتدي بنطالاً فضفاضاً ولا تلتزم بالزي الإسلامي!

ومع إصرار الغلاة المحسوبين على تيار الإسلام السياسي على فرض فهم قاصر لتطبيق الشريعة، يبرز النقاب والزي الأفغاني للرجال باعتبارهما ضمن الفرائض المطلوب الالتزام بها وإلا..!

بل إن هناك من طرح ما هو أكثر من ذلك، ولم ينظر للدين باعتبار مداره الرئيسي ليس ضمن أدوات الدولة، وإنما يعود للإقناع الشخصي، ومن ثم نادى هؤلاء بفرض الحجاب على غير المسلمات بالقوة!

وتحت راية جماعات الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر التي يتزي أعضاؤها بملابس الأفغان باعتبارها زياً إسلامياً، وقعت العديد من التجاوزات ليس فقط مع السافرات أو المتبرجات مسلمات ومسيحيات، ولكن أيضاً مع من لم تحسن حجابها أو من لم تلتزم بالنقاب، عبر تبني منهج تغيير ما يتصورونه منكراً باليد، وبعيداً عن سلطة الدولة!

(7)

ثمة مفارقة لافتة، خلال نحو نصف عقد لم يسأل الذين تصدوا لطرح سؤال الزي الإسلامي للتفكير، فيما كان عليه الحال قبل ذلك، وإذا ما كانت تلك القرون نوعاً من الخروج عن النص الديني بشروطه ومحدداته، وصولاً للجاهلية في نسختها المعاصرة!

ثم إن من رفعوا لافتة «الزي الإسلامي» للرجال أو النساء - على السواء - لم يفكروا للحظة في أن ما يدعون إليه بدعة مستوردة من مجتمعات أخرى، رغم أن كل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار، فالنقاب عرفته المرأة اليهودية، والمسيحية، والشادور ايراني وأفغاني وباكستاني! بل إن تاريخه يعود إلى نصوص قانونية آشورية ظهرت في القرن الثالث عشر قبل الميلاد!

وعندما نظر البعض إلى الزي الأزهري باعتباره زي رجل الدين، تناسوا أنه وصل مصر مع الفتح أو الاحتلال التركي، تماماً كما دخل كل الأمصار التي دخلها الأتراك.

من ثم، فإن المسألة يمكن تثمينها في أخطر جوانبها بأنها مظهر لحروب الهيمنة، سواء من قوى استعمرت أقطار المنطقة في فترات سابقة أو قيادات محلية ذات امتدادات فكرية وتنظيمية خارجية عابرة للقومية، هدفها بسط السيطرة والسلطة، وتستخدم الدين باعتباره مجرد آلية لتحقيق غايتها.

(8)

الزي في المحصلة الأخيرة، رغم التسليم بوجود تراثات دينية ضاربة بجذورها، يبقى مسألة مجتمعية ترتبط بالثقافة السائدة، ودرجة الاحتكاك بثقافات أخرى، فضلاً عن الارتباط بالبيئة لاسيما المناخ السائد، ولا يمكن أن تطلب من المسلم الذي يعيش في سيبيريا أو آلاسكا ما يرتديه المسلم في بيئة حارة أو شديدة الحرارة، وإلا فإنه يكون خارجاً عن الملة!

وأخيراً تبقى مفارقة مثيرة، فبينما تشهد العاصمة الأفغانية كابل اختفاء البرقع، الأشبه بالنقاب، ليحل مكانه الحجاب على رؤوس الأفغانيات سافرات الوجوه، وبينما تختفي العمامة السوداء التي فرضتها حركة طالبان على الرجال هناك، يحل مكانها «الباكول» قريب الشبه بالطاقية أو البيريه، ليعود الأفغان كما كانوا قبل سيطرة طالبان، فإن في مصر، وغيرها من الأقطار العربية، من ما يزال على إصراره بفرض الزي الوحيد الذي يرى أنه جدير بوصف «الزي الإسلامي»!

أفغانستان أصبحت أكثر انفتاحاً على العالم، وتحلل معظم مواطنيها في المدن من البرقع والعمامة السوداء، في الوقت الذي يرى فيه الأفغان العرب العائدون لأوطانهم الأصلية، بعد أن ذاب كثير منهم في الأحزاب ذات الصبغة الدينية الصريحة، أنه لا بديل عن سن تشريعات تحدد طبيعة الأزياء التي تصبح ملزمة للجميع، حتى غير المسلمين!



إيزابيلا كاميرا

الأصلي والمزيّف صُنِعا في إيطاليا

الموضة هي بالتأكيد من أول الأشياء التي تتبادر إلى الذهن عندما نتكلم عن إيطاليا. وعبارة «صنع في إيطاليا» ليست فقط بطاقة هوية تعبر عن الثقافة الإيطالية، ولكنها أيضاً وعلى نحو خاص البيزنس الضخم الذي يتحكم في الاقتصاد الإيطالي، ويخلق فرص عمل ويحقق النجاح، ويظل حتى في أوقات الأزمات واقفاً على قدميه، حيث إن هذه السلع الترفيهية لا تعرف معنى الأزمات ولا تعترف بها.

قد نتساءل، ربما أخلاقياً، عن ثوب يبلغ سعره مرتب الموظف العادي، أو نتساءل عن منشأ الأنسجة، أو في أي مكان من العالم قد تم حصاد هذا القطن، وممن، وفي أي ظروف عمل، ولكن هذه قصة أخرى.

والموضة الإيطالية هي بالتأكيد من الأكثر شعبية في العالم. السيدات الأول في جميع أنحاء العالم ونجمات هوليوود يرتدين ملابس من تصميم فالنتينو أو أرماني، ولكن حتى أبسط الناس يحلمون بثوب على الموضة، ولكن من الواضح أنه لا يمكن لجميع الناس أن تتحمل ميزانيتهم تحقيق هذا الحلم.

ومع ذلك، فإنه ليس من غير المألوف أن ترى في شوارع المدن الإيطالية امرأة تضع على ذراعها حقيبة يد «برادا»، أو سترة أرماني أو حزام مبهرج من «دولتشي جابانا»، وفي أوقات الأزمات المالية والاقتصادية، مثل هذه التي نشهدها في الوقت الحاضر، كل هذا قد يبدو غريباً للغاية..

بل الأغرب من هنا أن تبدو مثل هذه الأشياء التي تعبر عن نزوات، متاحة بأسعار زهيدة في السوق، وعلى فرش الباعة الجائلين أو في الأكشاك.

والخدعة في هذا واضحة للعيان، بل وأحياناً ما يثير الإعجاب أن تدرك أن المزيف منها قريب الشبه من الحقيقي، مع فارق في حرف واحد من الماركة، مثلاً «دولتشي جامانا» بدلاً من «دولتشي جابانا»، أو «فرساشي»، بدلاً من «فرساتشي» وهكذا.. يكفي أن تغير حرفاً حتى تزول حدود الخيال. ولكن النوعية الرديئة للمنتجات تفصح فوراً عن حقيقتها وأنها ليست وفية على الإطلاق للأصل الذي زيفته.

وفي أحيان أخرى نظل مندهشين من ملاحظة الفاتورة الباهظة لبعض النسخ المقلدة التي لا تمت بصلة إلى الأصل، وهي الحالات التي يصعب فيها فرز الأصل عن التقليد، في لعبة تشبه لعبة بيرانديللو المسرحية عن البطل والدوبلير.

بالطبع، لا يستطيع كل شخص شراء الملابس بأسعار باهظة، ومن ثم يمكنك فهم كيف أن كثيراً من الناس التي تتوق إلى أن تمتع نفسها بثوب أصيل، تقرر اللجوء إلى التقليد، متشبثة بوهم الظهور كمغنيات هوليوود، أو نجمات المسلسلات التليفزيونية التي بدأت تحل محل نجمات السينما في المخيلة الجماعية.. سواء في إيطاليا أو خارجها.

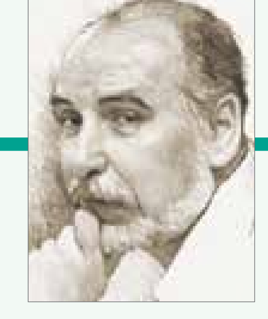
ولكن ما يجهله هؤلاء الناس في أكثر الأحيان، هو أن «النسخة المزيفة» التي اشتروها، في الواقع ليست حقاً مزيفة.. وهي مطابقة مع النسخ الأصلية التي شاهدوها على شاشة التليفزيون.

لا أتحدث عن حالات سرقات فساتين من بيوت الأزياء، والتي قد تحدث أحياناً، ولكنني أحيل إلى حالة شديدة العبثية والغرابة تليق بمسرح اللامعقول، وهي التي ندد بها الكاتب الإيطالي روبيرتو سافيانو في كتابة الشهير «غومورا».

ويبدو، في الواقع، أن «بيوت الأزياء» الكبيرة، من خلال وسطاء، تنظم مزادات حقيقية تفرض فيها على أصحاب المشاريع المحلية الصغيرة عدداً من أزياء الموضة لإنتاجها. ومن يشارك في المزاد يتلقى الأنسجة لكي يصنع منها الأزياء ولكن من يستطيع تسليم البضاعة أولاً للشركة الكبيرة يتم الدفع له. والآخرون جميعاً لن يتم الدفع لهم نظير العمل الذي قاموا به، ولكنهم يستطيعون الاحتفاظ بما أنتجوه من أزياء.

فأين تذهب هذه الأزياء التي لم تشتريها بيوت الأزياء الكبرى من الخياطين الصغار وفقاً لتعليمات المصممين الكبار؟ سوف تذهب بالتأكيد إلى الشريحة العليا من سوق النسخ غير الأصلية، ومنها إلى فرش الباعة في الأسواق الشعبية، حيث يستطيع أي مواطن أن يشتري ثوباً لم يدخل دائرة الموضة بمحض الصدفة.

وربة البيت التي تشتري فستاناً مقلداً ينتمي إلى موضة بيوت الأزياء الكبرى مقابل القليل من المال، لا تعرف أنها ترتدي الفستان نفسه الذي لم تشتريه نجمة هوليوود الفاتنة مقابل الكثير من المال، وبمحض الصدفة. أم أن نجمة هوليوود الفاتنة هي التي لم تشتر بمحض الصدفة الفستان الذي ترتديه ربة البيت البسيطة؟ ويبقى السؤال: ما هو الشيء الحقيقي وما هو الزائف؟



الطاهر بنجلون

الجلابة لا تصنع إماماً

تجلت الثورة الإسلامية سنوات السبعينيات أولاً في طريقة اللبس. ووضعت المرأة، الشابة مثل العجوز، على رأسها حجاباً أو غطاء يخفي شعرها، وعباية سوداء (خصوصاً في باكستان)، تلف كامل جسدها، من الرأس حتى القدمين، مع وضع قفازين سوداوين على اليدين. أما الرجال، فقد أطلقوا اللحى، وارتدوا ملابس تقليدية. وكان يمكن أن يقتصر هذا التحول على بعد اثنولوجي، ليس عميق الأهمية، لولا أنه كان يخفي من الداخل أيديولوجيا واضحة وصارمة. لم يكن اللباس يحمل قيمة جمالية وحسب، بل أيضاً رغبة في الاختلاف، وإثباتا لانتماء لإسلام متشدد.

المشكل طرح بحدة في الدول الأوروبية، حيث تعيش جالية إسلامية مهمة تمثل كثيراً من التوجهات والعادات. الإشكالية الحقيقية بدأت في فرنسا ذات صبيحة من شهر سبتمبر/ أيلول 1988، لما دخلت تلميذتان ثانويتان، من أصول مغاربية، القسم، بخمار على رأسيهما، لتشعلا بسرعة موجة من التعليقات. وتطلب الأمر تدخل الأستاذ الذي طلب منهما نزع الخمار. رفضتا الانصياع للأمر، وتدخلت إدارة الثانوية لحل القضية. ولم تتأخر الصحافة في التعاطي مع الموضوع ليأخذ أبعاداً أوسع، ويصير قضية سياسية. واستغل اليمين المتطرف القضية ليجدد عداءه للمهاجرين وللإسلام، وتحول حضور المسلمين في فرنسا (الإسلام هي الديانة الثانية في البلد) إلى قضية إشكالية بين أوساط الطبقة السياسية. بعض الأئمة حاولوا توظيف الموضوع للدفاع عن الإسلام وعن سمعته. وتوسعت دائرة النقاشات إلى أمكنة عدة. السؤال الذي طرح وقتها يمكن اختصاره فيما يلي: «هل يتوافق الإسلام مع الديموقراطية الغربية أم لا؟». يجب ألا ننسى أن فرنسا بلد علماني منذ 1905. معركة عزل الكنيسة عن الدولة حسمت بعد نضال طويل، ففرنسا هو البلد الأوروبي الوحيد الذي يحوز هذه الصفة. معركة إبعاد الكنيسة عن القرار السياسي صاغت الديموقراطية الفرنسية. كما أن الدستور يضمن حرية المعتقد، وحرية عدم الاعتقاد. يمنح الفرد حرية اعتناق الدين، مع مراعاة عدم فرضه على القطاع العام. العلمانية ليس يقصد بها الإلحاد، بل هي احترام جميع الديانات، مع الحفاظ عليها في إطار خاص، وعدم الربط بينها وبين سياسة الدولة. مادام أن الدين يبقى على حدود القانون، فإن القانون سيدافع عليه في حال ما حصلت تجاوزات. ويجد المهاجرون المسلمون صعوبة للتأقلم مع هذا النظام، حيث تطورت الأمور لحد رفض بعض الرجال أن تفحص زوجاتهن من طرف أطباء في المستشفى. وطالب آخرون بتشييد مسابح غير مختلطة، وأمر آخرون أبناءهم بعدم متابعة دروس البيولوجيا لأنها تستند إلى نظرية داروين، ومنعوا بناتهم من ممارسة الرياضة في المدرسة لأن أجسادهن عورة. باختصار،



نبالي عبدالمجيد - المغرب

فقد دخلت فرنسا فجأة معضلة أوجبت عليها فرض قوانين جديدة. وصوت البرلمان على قانون منع النقاب ومنع جميع الرموز الدينية في المدارس وفي الإدارات العمومية، وهو قانون مس جميع الديانات، وليس فقط الإسلام، مما دفع بالمسلمين إلى شن حملة ضد فرنسا يتهمونها فيها بالتضييق على ممارسة الدين الإسلامي كما ينبغي، وانتقدوا حرية السلوك في هذا البلد وعبروا عن رفضهم أن تتبع بناتهم ونساؤهم الطريق نفسه. ووجد توجهان مختلفان للحياة وللأخلاق في فرنسا نفسيهما وجهاً لوجه. وجاء تصويت البرلمان على قانون «زواج للجميع»، يبيح الزواج بين أشخاص من نفس الجنس، ليعزل أكثر فأكثر بعض المسلمين من هذا المجتمع. بعض المهاجرين ما يزال يشير إلى حالة السيخ الذين يحتفظون بعمامتهم في بريطانيا، حتى لما يشتغلون في صفوف الشرطة. والحقيقة أن بريطانيا لا تنتهج السياسة نفسها مثل فرنسا. الفرنسيون يحاولون، على عكس البريطانيين، إدماج المهاجرين في مجتمعهم، وكل يعيش على طريقته.

يقول المثل الفرنسي: «الملابس لا تصنع قديسا» ويمكن أن نقول إنه ليس كل من يلبس جلابة بيضاء، ويطلق لحية، ويدعي صفة إمام، فهو مسلم نقي. الإسلام يعاش، أولاً وقبل كل شيء، في القلب وفي العقل. القضية لا تنحصر في اللباس، فالعقيدة هي قضية شخصية وليست تحدياً في المظاهر. هناك ما يرى وهناك ما يحس في القلب. الوضع المثالي هو لما يتصل الاثنان مع بعضهما البعض ويتكاملان. في المغرب، عدد النسوة اللواتي يخفين شعرهن في تزايد، وما أزال أذكر أمي التي كانت تخرج في جلابة وتغطي وجهها بلثام. كان ذلك في الماضي. اليوم، المرأة المسلمة تعمل وتساهم إيجابياً في تنمية البلد. بعض النساء صرن طيارات، وأخريات يسيرن شركات ويقدن آلاف العمال، وتوجب عدم النظر إليهن باعتبارهن أدنى درجة من الرجل، فهن نظيرات الرجل في الحقوق. لا توجد مساواة لكنها ستحصل يوماً ما. النساء مازلن يحتجن ويناضلن لتغيير وضعهن. في الوقت الراهن، صارت الحركة النسوية جد نشطة في تونس. الرئيس بورقيبة حرر المرأة ومنحها امتيازات مهمة. واليوم تناضل المرأة التونسية للحفاظ على مكاسبها، حتى ولو أن الربيع العربي يلعب الآن لصالح الإسلامويين. النساء في تونس ومصر يرفضن الانصياع لنظرة راكدة للدين. الحشمة واحترام الأعراف لا بد منهما، ولكن، ليس من خلال إخفاء النساء ستضع المجتمعات خطوة إلى الأمام. يوم ستقرر واحدة من الدول العربية المساواة بين الرجل والمرأة، مساواة في الحقوق وفي المعاملة، مساواة على كل المستويات، يومها، سيصنع العالم العربي استثناء في تاريخ الحضارة.

سروال في مواجهة إمبراطورية

منذر بدر حلوم

عادة ما يُسقَط السروال فإذا بالسروال يسقط. تجد من يميل إلى المبالغة في الحديث عن دور السروال الأزرق الخشن في سقوط الاتحاد السوفياتي. بل تجد من يتحدث عن سباق الجينز مقابل سباق التسلح. هناك البارود والحديد وهنا الرموز والقيم وأنماط العيش والسلوك. لا ينتصر أحدهما دون الثاني مهما بلغ من العتي. صحيح أن المسألة ليست في الشكل، لكن للشكل معنى كبيراً هنا. ما زلت أذكر الرهبة والشعور بالأهمية التي انتابتني حين دُعينا إلى مدرج جامعة دمشق ليجتمع بنا ويوجهنا نحو الطريق الأمثل إلى مستقبلنا ومستقبل أمتنا نحن الأوائل في الجامعات السورية المبشَّرون بإكمال الدراسة في الحواضر الحمراء، مسؤولون كبار في وزارة التعليم العالي والقيادة القطرية لحزب البعث، وإذا بالرسالة: ليأخذ كل منكم معه عدة سراويل جينز.. السروال براتب شهر. هذه الكلمات ليست زرقاء كالجينز ولا أدري ما قد يكون لونها. لم تكن لدينا مشكلة مع الجينز في سورية، فالحدود لم تكن يوماً إلا شكلية أمام التهريب. كانت الخشية من تهريب القيم السوفياتية الحمراء أكبر من تهريب الزرقاء الأميركية. كانت الأولى تقود إلى السجن. السجين (يتأنق) حين يشتري أهله موعد زيارة، وباقي الأيام في البيجاما، وثمة من يرتدي كل يوم لباسه المدني، لباس الحرية، مستعداً لخبر الإفراج. للملابس في السجون معانٍ أخرى.

محاربة الجينز في العهد السوفياتي جاءت عنصراً في مواجهة حرب إعلامية حاولت زرع القيم وأنماط العيش الغربية وسط الشباب السوفيات، لحرفهم عن القيم السوفياتية. في أواسط القرن الماضي اكتسب الجينز معنى التمرد عند الشباب، والتعبير عن الاختلاف من حيث الشكل، أو حتى بالشكل. ومن التمرد، تحول الجينز إلى أن يصبح رمزاً للإثارة. ومع ذلك بقي الجينز طوال العهد السوفياتي أداة لقراءة وضع مرتديه الاجتماعي ورؤيته السياسية. حتى منديل الأنف والمشط في حقبة الشيوعية العسكرية كانت تعد من رموز البرجوازية الصغيرة تقتضي الملاحقة.

أول ما رأى المواطنون السوفيات سراويل الجينز في مهرجان الشباب والطلاب في موسكو عام 1957. ومنذ تلك اللحظة راح ملايين الشباب السوفيات يحلمون بالجينز. كان أيديولوجيو النظام السوفياتي يرون في الجينز رمزاً من رموز العالم البورجوازي الغربي، لذلك لم يكن ممكناً شراؤه إلا في السوق السوداء. وكان يطلق على مرتدي الجينز (متأنقون)- الكلمة المحملة بشحنة سلبية في مجتمع الواقعية الاشتراكية، وكان المتأنقون بالجينز يمنعون من دخول المسرح وكان حضورهم إلى المعاهد والمدارس بالجينز محفوفاً بمخاطر الطرد. وفي بعض حالات بلغت عقوبة التهريب مع الاتجار بالعملة الصعبة الدرجة القصوى، كما جرى عام 1960 حين حكم بالإعدام رمياً بالرصاص على روكوتوف وفايبيشينكو، وتم ذكر الجينز في قرار الحكم.

في السبعينيات بلغ سعر سروال الجينز المهرّب، وكلّه مهرّب، في موسكو 200 روبل وهو رقم أعلى من راتب مهندس أو طبيب. ومن الواضح أن قلة كان بإمكانهم تأمين هكذا مبلغ لشراء جينز، وكانت هناك مشاغل سرية تخيط الجينز في أوديسا من قماش ومواد مهربة من الخارج. ومع أولمبياد موسكو في الثمانين من القرن الماضي دخل الجينز بهوية جديدة رياضية، فارتدته عاهرات موسكو الجميلات وعشّاق الرياضة والموسيقى، وظهر جيل جديد من الملونين السوفيات. وعلى خلاف هويته العالمية اكتسب الجينز في الحاضنة السوفياتية دلالة على الغنى والمكانة الاجتماعية. كان مهربو الجينز الأوائل موظفين وأصحاب حظوة تمتعوا بإمكانية السفر إلى الجهة الأخرى من الستار الحديدي. وكان هؤلاء في الوعي العام غير أخلاقيين بل ضارين، ويستحقون الملاحقة القانونية التي تعرضوا لها. وأما في أعوام التسعينيات فقد تجنّزت روسيا وانتهى الأمر، وبات الجينز مكوناً أساسياً من ثقافة اللباس الروسي، فسقطت الطبقة السوفياتية عن الجينز. هناك واحدة من القصائد المبكرة لغريبيشنيكوف - نجم الروك، ذاع صيتها في العهد السوفياتي تقول: «أيها الغريب! شكلك

غريب/ لا ترتدي الجينز، كأنك مريض!». وفي عام 1999 كتب الشاعر الروسي الشهير سيرغي ميخائيلكوف قصيدة، جاء فيها: «فارس على حصاني أنا اليوم/ فقد ابتسمَ لي الحظ/ ارتديت سروالي الجينز الجديد/ وها أنا أنظر من علٍ إلى الجميع». وكانت شهرة الشاعر الإشكالي يفغيني يفتوشينكو قد تضاعفت بعد (فضيحة) مجيئه بالجينز إلى بيت الكتّاب المركزي.

لم يكن الجينز في الاتحاد السوفياتي مجرد سروال دارج، إنما كان كل شيء..أي كان يمكن أن تكون أشياؤك كلها بالية وعتيقة ولا يكون لديك ثمن فنجاني قهوة لدعوة فتاة إلى مقهى، ومع ذلك فإذا كان لديك جينز من ماركة معروفة فهذا يعني أنك على قمة الموضة، ويعني أنك المحظي بالفتيات خلاف أصحابك المفتقرين إليه، وأنت نفسك تشعر بأنك أكثر نجاحاً وجمالاً وحتى أذكى من سواك. كان الجينز معيار الموضة، ولم يك هناك تنوع، كل المطلوب أن ينتصب السروال وأن يكون لونه أزرق وأن تمحى زرقته في بعض المواقع. حاولت السلطة السوفياتية خداع مواطنيها بسراويل جينز اشتراكية كاذبة (بلغارية وبولونية ويوغوسلافية)..حتى إن مجلس الوزراء السوفياتي أصدر تكليفاً لمصنع الألبسة العمالية للبدء بصناعة جينز سوفياتي، لكن، وحتى مع اقتراب نوع القماش والتفصيل واللون من الجينز إلا أنه لم يكن ليقاربه في أفهام الشباب السوفيات من زاوية معنى الجينز في وعي الجيل. الرجل الحقيقي لم يكن ليقبل أن يرتدي جينزاً من ماركة أقل من ثلاث في رأس قائمة الشهرة. وكان على الشباب أن يتدبروا توفير النقود أشهراً طويلة للانضمام إلى نادي المتأنقين الذين ينظر إليهم الشارع السوفياتي بريبة وازدراء. من



لا ينكر فيلم (المتأنقون)! المعنى في الفيلم يتجاوز الجينز عموماً إلى فكرة الاختلاف من حيث المبدأ. ظهر المتأنقون (لابسو الجينز والملابس الأخرى الغربية) في نهاية الخمسينيات وصارت مجلة (كوركوديل- التمساح)، تصورهم كاريكاتوريا كإمبرياليين. الباحث السوسيولوجي ل. يونين (1996) يقول عن المتأنقين «يبدو لنا اليوم مضحكاً زيهم التهريجي وتأكيدهم على المختلف في مواجهة المتماثل، ولكن دورهم في التاريخ كدور الديسمبريين في زمنهم. كان زيهم تحدياً لرمادية الواقع السوفياتي، ولكل الحياة والأيديولوجيا السوفياتية». بالتوازي مع الجينز في بداية الستينيات في موسكو ثم في مدن أخرى درجت موسيقى الروك والشعر الطويل (الهيبي) في مواجهة الشيوعية في تناقض مع وجهتها الغربية المناهضة للبرجوازية. وفي حين درج الجينز في أميركا بعيداً عن استخداماته

اعتراضاً على مجتمع الترف والثروة، اكتسب في الاتحاد السوفياتي دلالة الغنى. ومقابل الاحتجاج على نمط الحياة الاستهلاكية وقيمه في الغرب، انتصر هذا النمط مع قيمه في فضاء الاتحاد السوفياتي، بل عليه. وذلك بات واضحاً ليس في اللباس فقط بل وفي الغناء والسينما وأنماط السلوك والاستهلاك الأخرى.

وكان على الشباب من أجل كسب موافقة أهلهم على شراء جينز ودعمهم لصندوق الجينز المنزلي أن ينجحوا في مدارسهم بعلامات جيدة وأن يتفوقوا في مدارس الموسيقى والرقص والرسم، كما كان عليهم العمل صيفاً في جني الخضار وفي محطات الخزن وفي غيرها من أماكن يسمح فيها بعمل الطلاب والتلاميذ، للمساهمة مع الأهل في توفير ثمن الجينز.

وأما اليوم فيباع في روسيا 65 مليون سروال جينز في العام، ويبلغ معدل زيادة المبيعات السنوي 2 مليون سروال. في حين لا تتجاوز حصة الصناعة الروسية منها رقم 9 %. ولذلك هناك من يتساءل عمّا إذا كانت روسيا ستتمكن من التحول إلى دولة عظمى بمعيار صناعة الجينز؟ ويرى آخرون أن الجينز عامل عولمة لا يقل حضوراً عن شبكة الإنترنت، وله ميزة الجمع بين خصوصية الحرية، بما فيها حرية الاختلاف رغم التماثل الشكلي مع الانتشار الواسع والتوافق مع الموضة الدارجة. ومن هذا المنظور، فالجينز ليس مجرد سروال أزرق مريح وعملي، إنما يكمن في رمزيته موقف من الأنظمة والمجتمعات، موحّداً في نسيجه المتناقضات: نزوع الملايين نحو شيء يجمعهم على اختلافهم، أي أنّه، بهذا المعنى لباس حرية موحد في مواجهة اللباس المدرسي والعسكري الموحد. أخيراً، انتصرت الحرية والنزوع إلى الاختلاف للنسيج الأزرق وأسقطت الأحمر.

لابس مزيكا

وحيد الطويلة

يلف السوداني عمامته الطويلة، وعندما تسأل مجرد سؤال عن سبب هذه الوفرة، والتي قد تشي بأنها مخبأ للأموال والأفكار يأتيك الجواب: إنها تستعمل كمخدة للنوم وعباءة عند اللزوم وشرشف للنوم وملابس للإحرام في الحج والعمرة وفوطة وحماية من الطقس السيئ حاراً وبارداً، وعندما تفتح فاهك من الدهشة حول هذه العمامة العابرة للمسرات والأحزان المضادة للمناخ المتقلب سوف تسمع أجمل عبارة من سوداني: جداً مرة، لكنك بالقطع سوف تتوقف عند استخدامها ككفن في حالة الموت - هو جواب ربما خطر على بال روائي أو مجنون فقط - ما ينضح به تاريخ كثير من العمامات غير السودانية في أزمنة الترحال على الدواب أو الأقدام وفي البلاد التي تتداعى أطرافها للبعيد، ومهما كتبت عنها فلسوف يأتيك الروائي تاج السر بما لم تنله يداك وأنك لم تبلغ بعد نصف الكوب ولا نصف العمامة، لكن عندما يعتمر الطيب صالح عمامته فستعرف أن الحكايات يمكن لها أن تبدأ، وأن قصيد المتنبي على قلق بين طياتها وأن الموسيقى النائمة بين الانثناءات ستهبط بعد قليل.

إن كنت تخشى حزم وحسم مدير تحريرك مثلي، فلسوف تبحث في الكتب وفي الدائرة العنكبوتية لرأسك وللإنترنت عن علاقة الملابس بالمناخ، فلسوف تمر على ملابس الطوارق، وتطاردك أجوبة عن أسئلة لا تنتهي: لماذا يغطي رجل الطوارق وجهه، وسوف تنسى بسرعة أن ذلك اتقاءً للغبار وخداعاً الرياح أو خيانتها، لتستقر بروحك في طقس آخر تتحرك فيه المرأة على حريتها لا يوجد عند الأوروبيين ولا في التاريخ، وستعرف أي مناخ يمكن للدنيا أن تزهزه فيه في ظل حكم المرأة.

ستمر بالطبع على ثياب الموريتانيين وعلى الثوب الذي حيك بعناية رسمية كأنه ثوب الاستقلال، لكن بهجة الأزرق سوف تنتصر على المناخ، لكنها ستحيلك بالطبع إلى ملابس الأفارقة التي تتقافز ضحكاتهم منها، ملابسهم الضاجة بكل ألوان الفرح، وستعرف معنى أن تلبس امرأة سمراء فستاناً من السيمون لتغيظ به الشمس التي حرقت بشرتها وستعرف كيف يهرب قيظ الشمس على وقع طبولهم وجنون رقصاتهم.

في قريتي البعيدة غير الموجودة على موقع البحث «جوجل»، غير الموجودة ربما إلا في خيالي، نال أحد جدودي قطعة قماش لماعة تصلح كعباءة من نوع كان يسمى «إمبريال» لا أعرف إن كان هذا اسم ماركة القماش أم أن الاسم أطلق عليها هكذا لورودها من البلاد الإمبريالية، المهم أنه أعطاها للخياط الأوحد في منطقتنا ليحيكها عباءة ضد الزمن على مقاسه، ومرت الأيام على الحائك الذي اقتربت سنواته من السبعين بعينين تبصران بالكاد وصنعة ماهرة، وحين حين ميعاد استلام العروس صادف ذلك عز شهر بؤونة الحجر، عز قيظ الصيف، جدي الذي أوجعه ألا يرتديها وهو عائد على حماره إلى القرية، وضعها على قفا الحمار فسالت زاهية من الناحيتين، وحين بادره أحدهم قائلاً: عبايتك حلوة يا عم الحاج، باغته والحسرة تكسو وجهه: آه والله، بس إيدك على البرد.

ولأن جدي لم يكن يأمل في عمر سنة جديدة فقد لبسها فوق ثيابه في عز الحر وكلما سأله أحد يجد الجواب جاهزاً: «اللي يحوش البرد يحوش الشرد».

طاقية مكيافللي كانت تحمل دلالة كبيرة على الطقس، أمضى الليالي بملابس قليلة يشتغل على كتابه الأشهر «الأمير» عانده البرد كثيراً، كان يضربه في رأسه فتطير منه الأفكار، لبس طاقية ولم يجد وقتاً من البرد ليغسلها فعششت فيها البراغيث وراحت تقرصه في رأسه فهرب البرد إلى غير رجعة، لعل الألم الذي اجتاح رأسه من القرص هو الذي دفعه إلى صك مقولته الخالدة للأسف «الغاية تبرر الوسيلة» لتلعب في رؤوس ومناخ العالم كله من بعده.

لعله لم يك وحده في هذا المصير، إذ إن سلفادور دالي كان يلبس «بوطه» الضيق جداً بصعوبة شديدة، ليضغط على أصابعه وعلى عظام قدمه يكاد يفتك بها، وحين يصعد الألم إلى رأسه يكاد يفتتها يمسك ريشته ليفض بها عصارة الألم ويسكبها ألواناً على صفحته البيضاء

كان لنا نحن العرب نصيب أيضاً، ولكن في أغطية الرأس، في الطواقي تحديداً، ابن الرومي لعن اليوم الذي فكر فيه لحظة أن يلبس طاقية من الصوف، إذ اكتشف أنها تنحل رأسه وتغيب شعره، لعلها إشارة للعنة تعادل لعنته التي أصابت الجميع.

حديث الطواقي ممتد، انتشرت اللبدة في مصر وغيرها لتقي الرؤوس من البرد، لكنها استطالت في طاقية المخبرين الذين مازالوا يعملون بكفاءة في أجهزة البوليس العربية، واحتار الكثيرون في مبلغ استطالتها وأسبابه وإن توصلت الأبحاث إلى أن ذلك الطول الذي أضحى علامة مميزة لهم يشكل علامة على علو كعبهم على المتهمين أمثالنا أو على قرنائهم، لكن أحد



Jean-Michel Basquiat

الباحثين انبرى وقال: لكي يخبئوا فيها الممنوعات التي يدسونها بخفة وغلظة لمن تقع عليه القرعة ليصبح متهماً بين أيديهم وبالدليل الحي، ولعل ذلك أحد أسباب بداية انقراضها، كما ورد في كتب المؤرخين الجدد.

لكن لا بد للطاقية من صفحة بيضاء، في الرقصات الصوفية «الإشراقية» سترى تنورة المولوية بدائريتها التي تلملم نتف الضوء من الأرواح، تجمعه وتصره ثم تلقي به إلى الطاقية المخروطية العالية لتكون بوابة للصعود، بوابة للاختراق وللمس السماء، بوابة للوصل، تدور كطبقة واحدة بعيون في كل الاتجاهات، وحين يطير بك الوجد تحفظ لك تهدجك ورجاءك حتى تبلغ العتبات.

لم تنج الملابس من السياسة، وقد نال الرئيس السادات نصيباً هائلاً بسبب مواقفه السياسية، وهي معركة استخدم فيها سلاح الملابس بضراوة شديدة، فانتقده الشاعر أحمد فؤاد نجم وآخرون على ملابسه العسكرية الفخيمة وعلى الصرف على أناقته في الوقت الذي كانت الحالة الاقتصادية ليست على ما يرام، الذي تابع صور السادات منذ كان ضابطاً يجد تلك اللمحة الأنيقة في اختياره لكل تفصيلة في ملابسه، لكنه بز الجميع في ارتداء كل أنواع الملابس من البدلة الفاخرة حتى العباءة والجلباب.

في كاريكاتور للفنان الكبير صلاح الليثي، كان الملك فاروق ملك مصر الأخير يقف في شرفة قصره إلى جانب زوجته الأخيرة ناريمان، والشعب يناديه أسفل الشرفة لحل مشاكل المأكل والملبس، والملك يقول لزوجته المهندمة: ادخلي جوه الشعب عريان.

لعل المعركة الأخيرة التي استخدم فيها سلاح الملابس كانت عندما حاول البعض في تونس فرض الحجاب على النساء، إذ أخرجت السلطات سلاح «السفساري» من الماضي القريب وهو لباس يقترب من «الملس المصري» وأقل أنوثة من الملاءة اللف، وإن كان لا يعدمها ولا يعدم التدلل به، وراحت تضرب به بقوة، وأنه الملبس الحقيقي والتاريخي للمرأة التونسية، التي كانت بجسارة قد تخلت تماماً عن الاثنين.

لا أريد أن أعرج على الأمثال الشعبية لأكرر على المسامع: لبّس البوصة تبقى عروسة، ولا جملة أن فلاناً «رجل ملو هدومه»، لكنني لا يمكنني أن أغادر قبل أن أمر على الأغاني التي حفظت الملابس وأظهرت قيمتها، «يابو الطاقية الشبيكة والحزام» للمطرب القوي فهد بلان و«غازلاله يامه بايدي الطاقية» لفايزة أحمد وغيرها من الأغاني، خاصة التي تقاسمها لبنان مع مصر وعصام رجي يغازل وهو يغني: هزي محرمتك هزي، لكن كل ذلك يتجلى ويصل للمقام العالي حين تغني صباح ملكة الفرح بكل الفرح وهي تتغنج عن فستانها فتقول: فستاني يا فستاني، هوا شو قليل الذوق بيطير لي فستاني.

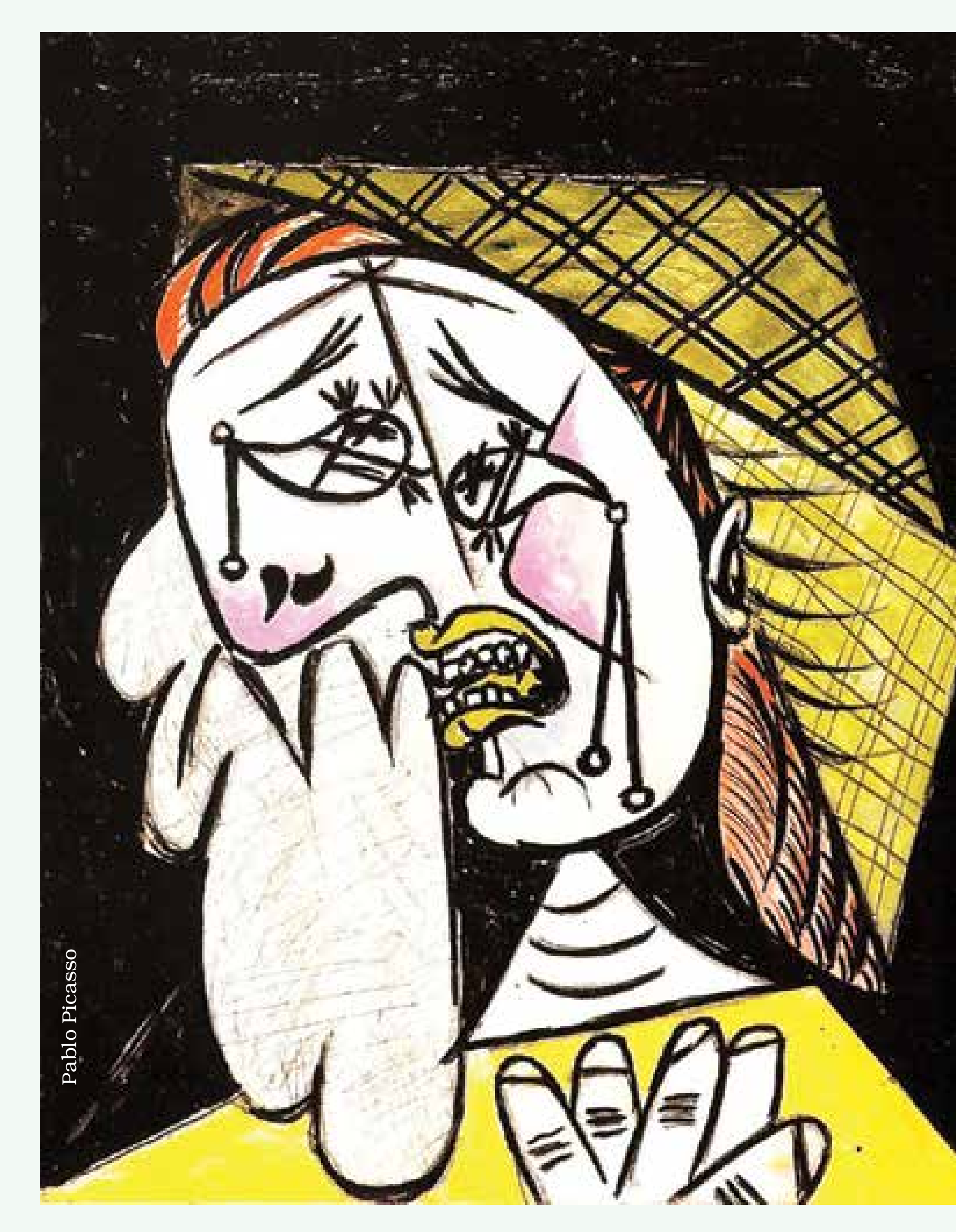
لكننا في مصر نضعها بحق بكل السخرية في مقام لا يحتمل السخرية، كانت فرقة حسب الله الشهيرة هي القاسم المشترك في الأفراح الشعبية - وهو ما تكشفه الأفلام المصرية القديمة - وكانت قيمة أهل العريس تقاس بعدد أعضاء الفرقة، وكلما كثر العدد كان ذلك مدعاة للفخر والنسب والحسب، ولما كان العازفون الحقيقون في الفرقة لا يتجاوزون أصابع اليدين في أفضل الأحوال فإن المتعهد كان يلجأ إلى حيلة بارعة، إذ كان يذهب إلى المقاهي لينتقي منها العاطلين عن العمل، يقدم لهم الملابس المعدة لأعضاء الفرقة، وكذلك يقدم لهم الآلات الموسيقية، ويدخلون في الفرقة ويقومون بتمثيل أدوارهم، يمسكون على الأغلب آلات النفخ والطبل ويرتدون ملابس ملونة مقاساتها غير مناسبة لأجسامهم، لا يعزفون شيئاً ولا يقدمون نغمة لكن دورهم أصبح أساسياً ومعترفاً به، لكن الناس كانوا يعرفونهم، ويقولون فلان لابس مزيكا، ليس موسيقياً، لكنه فقط يرتدي ملابسها.

وانتشر التعبير في قاهرة المعز حتى أصبح يطلق تندراً على كل من لا يعمل عملاً حقيقياً، ولكنه يمثل دوره فقط، فيقال فلان لابس مزيكا.

منذ فترة كان عندنا نقاد مزيكا وانتشر في الهواء مطربون وسياسيون يلبسون المزيكا وعلماء أيضاً، لكن الأنكى أن التعبير أصبح يطلق على رؤساء بعض الدول فيقال: فلان رئيس مزيكا.

كل ما أخشاه الآن أن يقرأ رئيس التحرير أو مدير التحرير مقالي فيقولون: مقال مزيكا.

ربنا يستر من الملابس والمناخ.



عالم من المناديل

بشرى ناصر

بعدما أثبت أن الإنسان في النهاية ليس غير (حيوان عالق في شبكات رمزية نسجها بنفسه حول نفسه)، وبعدما تأكد أن مفهوم الثقافة ذاته لا يمكن فهمه إلا بنحو (سيميائي Semi-otic).

من السذاجة إذاً بمكان النظر إلى (المنديل) كمجرد وسيلة لمسح الدموع أو المخاط، أو لتنظيف الأنف.

فمن الثابت أن الملابس والثياب (علامة) من العلامات التي تدخل في نطاق الاتصال الاجتماعي.

أما (المنديل) فلاشك أنه بدوره يمثّل (علامة) من العلامات، إن لم يكن أهمها على الإطلاق، للأدوار التي لعبتها المناديل طيلة التاريخ، بدءاً من تمركزها في نظام الدرجات، ونعني بذلك أشكال العيش في مجتمعات تفيض لديها منتجات الاستهلاك فتتحرر من وظائف الحماية والتغنية، وهنا ما نلحظه في مناديل سيدات المجتمع الراقي المشغولة بالدانتيل، إلى جانب مراوحهن المرفهّة، فيما يظهر الرجال بأربطة عنقهم ومناديل مثلثة كمكمّل للأناقة الذكورية، ففي المجتمعات الاستهلاكية تغدو تلك الوسائل كعلامات على وضع اجتماعي معيّن.

وفي المقابل يتمركز (المنديل) أيضاً كعلامة دينية، فهو يذكّرنا بحقبة المد الديني في منتصف الثمانينيات، حيث اكتسحت المناديل الملوّنة الشارع العربي تغطي شعور السيدات، حيث يتحوّل هنا المنديل إلى نوع من (القربان) يتم من خلاله تضحية المرأة بشعرها -تاج جمالها- الذي ألهم التاريخ بمزيد من الإلهامات حتى بات الشعر الطويل رمزاً للمرأة الشهوانية، أما ما يخص اكتساح المنديل-الحجاب في الشارع الشرق متوسطي الذي عدّ كظاهرة، فمن المعروف أن الدرجات الاجتماعية دائماً ما تنشئ حركة ثنائية (جاذبة-أي مندفعة نحو المركز) وحركة (نابذة-أي مندفعة خارج المركز) بمعنى أن رغبة الفرد في التماهي مع الجماعة يدفعه إلى اتباع (العلامات) المتفق عليها ضمنياً من قبل المجتمع، وبما أن المنديل-الحجاب قد بات علامة، فلا مناص من انتشاره واكتساحه، أما الحركة

النابذة والمتلخصة في الأفراد الرافضين الانتماء للجماعة أو التماهي بها فهم بلاشك يتمردون على العلامات، وهذا ما يدفع (بالدرجة) لأن تغدو متحركة وخلاّقة، خاصة في الثقافات التي تخلو إلى حد ما من العلامات الاجتماعية قوية الترميز.

تحدثنا بداية عن الرموز، وموضوع المنديل موضوع ملائم تماماً للانطلاق إلى الحديث عن ذلك الكائن الرمزي- والرمزي بامتياز الذي ننتمي له، والذي لم يتمكن مطلقاً من التعايش والعيش مع أية أداة أو أي شيء يستخدمه ويتعرّف على منافعه دون أن يسقط عليه (إسقاطاته) أو مخياله الجامح، لذا فما أن اكتشف أهمية تلك القطعة القماشية المربعة التي يمسح بها عرقه، أو يديه، أو وجهه، والتي تحميه في أحيان كثيرة من سياط الشمس وحرارتها، حيث يلجأ لربط رأسه به مما نراه أثناء عمل الفلاحين في الحقول، أو يعمد إلى ترطيبه بالماء فيسهم في مدّه بالبرودة، أو يربط رأسه بها على هيئة (عصابة) إذا اشتد به الصداع، أو عند الوضع، كما في مصر القديمة، حيث تلجأ (القابلة) إلى تعصيب رأس المرأة أثناء الولادة، ويبدو أن قدماء المصريين أول من استخدم المنديل، خاصة أن بلادهم قد اشتهرت بالأقمشة التي تتحدد أسعارها حسب النوع وحسب نعومة النسيج ورقّته، فقد كان سعر القماش في عهد (الرعامسة) يتأرجح بين جرام إلى 45 جراماً من الفضة، كما كانت الألبسة من كل نوع، فهنالك الشريط والحزام والمنديل المثلث الصغير، والشال والطرح الرقيقة الشفيفة كما الثقيلة السميكة.

يبدو كما أسلفنا أن الإنسان الذي أثقل نفسه بالرموز، لم يجد مفراً من إسقاط رموزه حتى على تلك القطعة القماشية المعروفة باسم المنديل، فالمعاجم اللغوية تصرّ على تعريف المنديل بوصفه قطعة قماش مربّعة، ولا ندري في حقيقة الأمر فيم اختيار المناديل مربعة الشكل، لكننا في ظل الرأسمالات الرمزية الهائلة التي راكمناها، لا ينبغي أن ننظر للأمر ببراءة شديدة، فلا نربط المسألة بأصولها، حيث يرمز للمربع -حسب علمنا- إلى العناصر الأربعة: الماء والهواء والتراب والنار، وبالأخص إلى التراب، فلا تزال الهند على وجه التحديد تعتقد أن المربع رمز للاستقرار والأمان.

كما نجهل إن كانت المناديل قد اكتسبت رمزيتها المفرطة هذه لكونها ترتبط أولاً وأخيراً بالوجه بكل حمولاته الرمزية، حيث يشير الوجه ومـاؤه دائماً إلى الاعتداد بالنفس، كما يشير إلى المنزلة ودرجة الاحترام والمهابة، فنحن نمضي حياتنا بطولها جاهدين لعدم (تسويد) وجوهنا، مما يعني أن المجتمعات تطالبنا بالحفاظ على تبييض وجوهنا وعلى (رفع رؤوسنا) .

وليس أدل على الرموز المكثفة المرتبطة بالمناديل كقطع من أرواحنا، مما نراه في علم الأغنيات، فها هو عبد الحليم حافظ يغني: (ميّل وحدف منديله، كاتب على طرفه أجيله) أو أغنية فيروز (يا مرسال المراسيل ع الضيعة القريبة، خد لي بدربك هالمنديل واعطيه لحبيبي) وغير ذلك الكثير.

وطالما أشرنا إلى المناديل في عالم الغناء فلا ينبغي تجاوز منديل السيدة (أم كلثوم) أشهر المناديل المعاصرة، الذي لازمها حتى بات جزءاً من تاريخها، بكل ما مثّله من أساطير، ربما أشهرها ما تناهى لمسامعي في طفولتي من أنها كانت تمزّقه بعد كل حفلة ليتهافت الناس على المزق، ذلك المنديل الذي تضغط عليه كلما تماهت مع أحاسيسها، والذي بيع مؤخراً بملايين الريالات السعودية لمشتر سعودي، مما أثار حفيظة الشاعر ناصر الفراعنة الذي قال قصيدة في ذلك.

وهذا يقودنا إلى التنبيه إلى منديل (القديسة فيرونيكا) التي تتداول القصص المسيحية المتوارثة أنها مسحت وجه السيد المسيح بمنديلها حينما انهار إثر الصلب، فوجدت عند عودتها للمنزل وجه السيد المسيح مطبوعاً وقد ظهرت آلام العذاب على سحنته.

كذلك الإشارة إلى مناديل رعاة البقر (الكاو بوي) التي تربط حول أعناقهم كجزء من هوياتهم، وبنات النحو مناديل (الفولار) التي ظهرت في منتصف ستينيات القرن العشرين مع موجة (الهيبز) تزين أعناق الشباب من الجنسين.

كما سنشير أيضاً إلى المنديل بوصفه (راية)، وذلك قبل ولادة الأعلام والرايات، ومنها المناديل المستخدمة في مصارعة الثيران ذات الدلالات المحددة، فالمنديل الأخضر دليل على استبعاد الثور المطعون، كما أن المناديل الأخرى المثلثة المستخدمة كعرف شائع في (الكشافة) بألوانها المحددة المتفق عليها عالمياً، تعد من أهم علامات الكشافة منذ ظهرت في العام 1900 على يد (بادن باول)، حيث تربط حول العنق لتأثير المنديل في الإسعافات الأولية، ينبغي التأكيد هنا إلى أن لهذه المناديل تقاليد و(بروتوكولات) صارمة، كما اعتبر في الكشافة (رمزاً) للصدق والأمانة والشرف.

وبما أننا كتبنا عن رمزية المنديل التي تطغى على استخداماته، وبالأخص رمزية الشرف، فلا يجدر بنا تجاهل منديل (العفة) والعذرية الذي يمسح به الرجل دماء البكارة ليقدمه لأهلها كشهادة واعتراف علني على عفة الفتاة وشرفها في معظم المجتمعات الشرق أوسطية، حيث تمثّلت المعايير الجسدية والأخلاقية في بكارة الفتاة، وحيث اعتبرت عذرية الأنثى رمزاً للطهارة والشرف مثلما هي رمز لنموذج الأنثى الكاملة المشتهاة.

ربما اختفت في أيامنا هذه المناديل القماشية الموشّاة بالتطريز والمزيّنة بحواش مشغولة، إذ حلّت محلها مناديل الورق (السيليلوز) التي لا غنى لنا عنها في أيامنا هذه لتنظيف أنوفنا أو لمسح الدموع، أو كضرورة ملازمة عند وضع مساحيق التجميل، أو حتى لتدوين الهوامش والقصائد إذا تعذّر الحصول على الورق، مما كنّا نقوم به في مراهقتنا، فلطالما عثرنا على كتب قديمة دسسنا بداخلها مناديل ورقية حملت بعض بوحنا، أو تكدّست بداخلها الأعين المكحولة التي كنا نرسمها دون وعي، لكن رمزيتها ظلّت باقية متجذّرة في أرواحنا.



كوكو شانيل قائدة الجسد

سلطة الأناقة

موناليزا فريحة

عندما توفي مصمم الأزياء الفرنسي- العالمي إيف سان لوران عام 2008 عن عمر يناهز الثانية والسبعين أعلنت الدولة الفرنسية أنها فقدت برحيله «أحد رموز القرن العشرين»، وأصر حينئاك الرئيس الفرنسي نيكولا ساركوزي على أن تكون جنازته رسمية وكان هو وزوجته كارلا بروني في صدارتها وإلى جانبهما السيدة برناديت شيراك زوجة الرئيس السابق جاك شيراك، والسيدة فرح بهلوي زوجة شاه إيران السابق، ومعظم سيدات المجتمع المخملي الفرنسي والعالمي.

هذا التكريم الذي لا يحظى به إلا الشخصيات الوطنية المرموقة كان خير دليل على المرتبة التي يحتلها هنا المبدع الكبير الذي حاز أرقى الأوسمة الفرنسية والأوروبية، في قلب الحضارة الفرنسية الحديث أولاً، ثم على المكانة التي يشغلها فن الأزياء، أو بالأحرى فن تصميم الأزياء، في العصر الأرستقراطي الجديد، عصر الموضة والأناقة، العصر الذي مازال يحافظ على التقاليد القديمة التي طالما احتفت بالجمال وبخاصة في تجلياته الأنثوية.

من المعروف أن فنّ الأزياء لم ينفصل في الحضارات القديمة، المصرية أو الإغريقية والرومانية وسواها، عن سائر الفنون كالرسم والنحت والمسرح والطقوس الاحتفالية. فالأزياء كانت أشبه بحقل فني تتجلى فيه جماليات العصور الغابرة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالبعد الميتافيزيقي والديني والأسطوري. وكان مصممو أزياء الملوك والملكات وسواهم من الحاشية الملكية يتفانون في ابتداع أزياء تليق بهذه الطبقة العليا، وكانوا يعتقدون بأنهم يؤدون وظيفة أوكلتها إليهم الآلهة. فالملوك والملكات يجب أن يظهروا في مظهر يليق بهم هم الذين يمثلون الآلهة أو يجسدونها على الأرض. وكانت الأزياء لا تقتصر على اللباس فقط بل تشمل الجسم كله من الرأس والشعر إلى الوجه والأقنعة والأحذية وسائر التفاصيل. وقد كتبت دراسات كثيرة تناولت هذه الظاهرة في الحضارات القديمة.

إلا أنّ التاريخ الحقيقي لفن الأزياء والموضة لا يزال مثار نقاش، وتتضارب الآراء حول المرحلة أو الحقبة التي ترسّخ فيها هذا الفن كفنّ قائم بذاته، وأي بلاد كانت هي الحاضنة الأولى له ولرواده. لكن مؤرخي الأزياء يجمعون على أن صحافة الأزياء شهدت ولادتها الأولى والحقيقية في فرنسا وتحديداً في

القرن السادس عشر، وراحت منذ ذاك التاريخ تزدهر، وشارك فيها شعراء وفنانون ونقاد. ولعل هذه الظاهرة تؤكد أن فرنسا هي أعرق البلدان في صناعة فن الأزياء وريادته وتطويره. وهي لا تزال في طليعة البلدان التي تعنى بالأزياء فناً وثقافة على رغم المنافسة الشديدة التي تقوم بها في هذا الحقل بلدان مثل إيطاليا وألمانيا والولايات المتحدة. واللافت أن مصممين عالميين كثراً تلقوا دراستهم في معاهد باريس، وأنّ آخرين لم يلقوا النجاح إلا بعد مرورهم بباريس وانطلاقهم منها. وليس من المستغرب أن توصف باريس بـ «عاصمة الموضة» العالمية وأن يقترن باسمها فن «الأزياء الراقية» (haute couture).

وسواء في فرنسا أم في أوروبا أم في أميركا واليابان ولبنان والمغرب، يمثل فن الأزياء إحدى «الصناعات» الفنية الراقية التي تغزو عواصم العالم وواجهاتها ومسارحها وصالات العرض فيها. ففنّ الأزياء اليوم هو الأكثر جذباً للاستثمار على رغم طابعه الأرستقراطي، بل إن طابعه هذا هو الذي منحه المزيد من الحظوة والجاه. وكبار مصممي الأزياء اليوم يملكون سلطة لا يملكها سواهم من رواد «السوق». إنها سلطة الجمال والأناقة والذوق الرفيع التي تهيمن على «واجهة» العصر الحديث. هؤلاء المصممون الكبار هم بمثابة حكام ظلّ، يحكمون سيطرتهم على قلوب جمهور عالمي ليس بالقليل، جمهور من النساء الأرستقراطيات، من ممثلات ومغنيات ونجمات وزوجات رؤساء وأميرات، جمهور من هواة الموضة والجمال...

كم من زيٍ دخل ذاكرة جيل بكامله! كم من زيٍ عرفت به ممثلة كبيرة أو أميرة أو سيدة مجتمع فسجّل باسمها بتوقيع مصممه الفنان الخلاق!

ويذكر الجميع كيف يصنع الزي أو الثوب، اللفتة الأولى والسريعة لإطلالة ممثلة أو مغنية أو أميرة أو سيدة أولى، فالثوب هو واحد من أسرار الإطلالة الفاتنة والساحرة لهؤلاء السيدات ولهذا فهن يعتنين كثيراً بأزيائهن ويقضين وقتاً في اختيارها ومراقبتها والتمعن في كيفية رد فعل الناس إزاءها. ولهذا أيضاً هن يخترن مصممين لهن، متخصصين بهن وبقاماتهن وجمالهن. وهؤلاء المصممون يخصون كل سيدة بزيٍ أو ثوب هو خاص بها وليس لسواها.

المصمم فنان شامل، هو يخفي في داخله رساماً ونحاتاً ومهندساً. فنان منفتح على كل الفنون: القديمة والحديثة، على العمارة كما على الرقص كما على الموجات الحديثة أو ما بعد الحديثة، على السينما والفوتوغرافيا وكل البصريات. فنان يلمّ بلعبة الألوان وجمالياتها كما بأنواع القماش الذي يستخدمه، والقماش وحده يتطلب علماً ومراساً. وعليه أن يرسم ويرسم قبل أن يشرع في التصميم. وكم من رسوم ينجزها بعض المصممين تصلح أن تعرض كأعمال فنية. وقد يكون مصيباً وصف المصمم بـ «الفنان الرؤيوي» فهو الذي يأسر نائقة اللحظة قادر على استشعارلحظة المستقبل. وهو كما يعيش في ذاكرة الماضي وبوتقة الحاضر يعيش أيضاً في الزمن الآتي. ونذكر جميعاً المباراة التي أقيمت قبل ثلاثة أعوام وشارك فيها مصممون شباب طلب منهم أن يتخيلوا كيف ستكون الموضة بعد عشرين سنة، وأن يصمموا أزياء يتخيلون عبرها الموضة بعد هذه السنوات العشرين. وحفظت الأزياء في خزانة لن تفتح إلا بعد انقضاء هذه السنوات. ليس المصمم إذاً مجرد «خياط» يعمل في محترف، يرسم الأزياء بطريقة آلية وينفذها، أداته المقص والإبر وقامة «المانيكان» التي يجرب عليها الثياب... هذا خياط وليس مصمماً. المصمم هو أشبه برسام في مرسمه، يفكر ويشعر ويتخيل ويتذكر ويستوحي ويحلق عالياً... إن عليه أن يستبق الفصول فيخلق أزياء الصيف قبل أن ينقضي الشتاء، وأزياء الخريف قبل أن يمضي الربيع. إنه يظل على سباق مع الزمن، وهو غالباً ما ينتصر عليه بمخيلته.

المصممون هم أسياد الجمال في هذا العصر، أسياد الموضة، جمهورهم عالمي وأزياؤهم تحتل المسارح والشاشات الفضائية والمجلات والصحف. وكم من مجلات مخصصة للأزياء تملك قراء لا يحصون في العالم. وصحافة الأزياء تشهد منافسة شديدة لأنها تجذب الإعلانات والقراء والقارئات خصوصاً. إنها جزء من ثقافة السوق المعاصر. أما عروض الأزياء في عواصم العالم فتشكل عالماً بذاته، وهو عالم تصنعه الأزياء نفسها مثلما تصنعه عارضات الأزياء. وكم من عارضات تحوّلن إلى نجمات نظراً إلى رواج هذا الفن- فن العرض- والأسماء كثيرة في هذا الصدد: نعومي كامبل، كلوديا شيفر، ساندي كروفرد، هايدي كلام... ومعروف أن كثيرات من عارضات الأزياء في العالم يتحولن إلى ممثلات جراء جمالهن الجذاب.

مصممو الأزياء في العالم كثيرون، لكن المشاهير معروفون، بل هم يتمتعون بشهرة كبيرة يحسدهم عليها الكتاب والمخرجون والفنانون. ومن هؤلاء على سبيل المثل: بيار كاردان، كوكو شانيل، كريستيان ديور، نينا ريتشي، إيف سان لوران (فرنسا)، جيورجيو أرماني، نينو شيروتي، جياني فيرساتشي، ستيفانو غابانا، غوتشي (إيطاليا)، كارل لاغريفيلد (ألمانيا)، كالفن كلاين، رالف لوران، تومي هيلفيغر (الولايات المتحدة الأميركية)، باكو رابان (إسبانيا)، عزالدين علية (تونس)، إيلي صعب، زهير مراد (لبنان). وثمة بلدان أخرى عرفت مصممين مثل اليابان وبلجيكا والبرازيل وسواها، وثمة بلدان لم تكن مهتمة بهذه الصناعة الراقية.

ولئن كان الكلام عن الأزياء والموضة غالباً ما يتوجه إلى النساء فالأزياء تشمل أيضاً عالم الرجال والأولاد والأطفال، وهي أيضاً ليست وقفاً على الطبقات الثرية والأرستقراطية، بل تعني أيضاً أصحاب الدخل المحدود والفقراء. ويجب أن نتذكر أن كوكو شانيل المصممة الكبيرة الطالعة من بيئة فقيرة سمِّيت «ملكة الصنف الفقير» بعدما أنجزت مجموعة من الأزياء الخاصة بالفقراء. أما في البلدان الاشتراكية، السابقة والحالية، فراجت ثقافة الأزياء الموحدة التي تجمع بين المواطنين شكلاً و«مضموناً».

هل تتخلى كعكة الموضة
عن طبقة الشيكولاتة النحيلة؟

الأسود
لم يعد لوناً للغواية!

بشرى السعيد

الأسود في الثياب للموت وللغواية كذلك. لجلسات العزاء وسهرات الزفاف كذلك. والأسود في لون عارضات الأزياء موضة القليل منها يكفي لإضفاء مظهر إنساني على صناعة الملابس استمرت نحو عقدين من الزمن، لكن يبدو أن الأمور تتغير مع تصاعد الاتجاهات اليمينية في السياسة، حيث لم يعد عالم البيض بحاجة إلى اللباقة.

«صناعة الثقافة السوداء» كان عملية أيديولوجية فضحها كتاب لإيليس كاشمور، حيث كشف عن خطط تصنيع نجوم سود في الملاكمة وموسيقى الجاز والسينما وتقديم برامج المنوعات التليفزيونية. وهي عملية تقوم بها شركات يملكها البيض عادة، ويكشف الكتاب هدف تلك الصناعة في تحقيق الرضى الشكلي لدى السود والتهرب من العدالة الاجتماعية والسياسية الحقيقية.

ويبدو أن الغرب لم يكتشف ضرورة تطريز صناعة الموضة بقليل من السواد إلا متأخراً، حيث لمعت نجمات مثل نعومي كامبل وأليك ويك في أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات.

ولكن يبدو أن الأمر تغير مؤخراً، بعد اطمئنان الليبرالية إلى انتصارها النهائي، الذي بشَّر به فوكوياما نظرياً في محاضرته الخطيرة «نهاية التاريخ»، والذي يؤكده انفراد الرأسمالية بقيادة العالم. وقد صار ملحوظاً تخلي العديد من بيوت الأزياء العالمية عن العارضات السوداوات، وأصبحت قضية التمييز العنصري ضد الأقلية السوداء في صناعة الموضة قضية مطروحة للتداول هذه الأيام.

في الموقع الشهير «هافنتون بوست» تعلّق الكاتبة جولي ويلسون على تصريحات العارضة الشابة «شانيل إيمان» للصنداي تايمز مؤكدة:



ناعومي كامبل

«إن عصر ما بعد العنصرية ليس واقعاً نعيشه بل مجرد حلم».

في حديثها تقول إيمان البالغة من العمر 22 عاماً: «في مرات عديدة يقول لي المصممون: نحن لا نريدك، لقد وجدنا فتاة سوداء أخرى» وعند سؤالها إذا ما كان العرق مشكلة في صناعة الموضة أجابت بلا تردد: «نعم بالتأكيد».



شانيل إيمان

شانيل تحدثت أيضاً عن هؤلاء الذين أظهروا أصواتهم بخصوص التنوع واعترفوا بجمال المرأة السوداء: «أقدر المصممين الذين يقدمون تصريحاً قوياً بأن المرأة السوداء جميلة. المرأة السوداء تحب الموضة وعندما يكون هناك تنوع في طابور العرض يجعل عالمنا أكثر توازناً». وتعلق جولي ويلسون: «بالرغم من ذلك وللأسف فإن نسبة العارضات السوداوات في أسبوع الموضة بنيويورك في انخفاض. تقلّص من 8 بالمئة في العام الماضي إلى النسبة المثيرة للشفقة 6 بالمئة هذا العام. وتتساءل: متى يتم استبدال هذا النوع من التنميط بتعيين الشخص المناسب للعمل المناسب؟».

نسبة السمراوات في صناعة الأزياء لم تتعدَّ في يوم من الأيام العشرة بالمئة، أي أقل من طبقة شيكولاتة تغلف الكعكة، لكن زمان هذه الحصة يولّي فيما يبدو، فحتى صفوة صُنّاع الموضة مثل الإيطالية فرانكا سوزاني رئيسة تحرير مجلة «فوج الإيطالية»، والمصور ستيفن ميسل اللذين يدعمان التنوع تعترضهما الطرق المسدودة. وقد أبلغ ميسل الصنداي: «سألت العديد من عملاء الإعلان كثيراً: هل يمكن أن نستخدم فتاة سوداء؟ يرفضون ويقولون إن الموديل السوداء لا تحقق مبيعات».

يبدو أن المعركة من أجل التقبل العرقي أصبحت شرسة لا في أوروبا وأمريكا الشمالية فقط، بل في البلاد السوداء، فقد ضمت عروض أزياء الشتاء في ريودي جانيرو متحولين جنسياً، بينما استبعدت العارضات السوداوات، الأمر الذي فَجّر الجدل حول حصص السود في عالم الموضة في البرازيل البلد الذي ينتمي نصف سكانه إلى أصول أفريقية. وقد رفض منظمو الدورة الرد على أسئلة وكالة فرانس برس عن هذه المسألة لكنهم كانوا قد أكدوا في وقت سابق أنه «ما من تمييز عنصري» في هذا المجال.

وكان منظّمو أسبوع الموضة في ساو باولو الذي يعتبر أبرز الفعاليات من هذا القبيل في أميركا اللاتينية قد فرضوا للمرة الأولى عام 2009 نظام الحصص، وحددوا نسبة مشاركة العارضات السوداوات بـ 10 % أقله، وذلك إثر ضغوطات من حركات الدفاع عن حقوق السود. ولم تشارك في الدورة السابقة إلا ثماني عارضات من جذور إفريقية من أصل 344 عارضة.

وقال الراهب الفرنسيسكاني دايفيد مدير منظمة «إدوكافرو» غير الحكومية التي تسعى إلى تيسير نفاذ السود والهنود إلى سوق العمل: «للأسف قام مدّع عام محافظ بإلغاء الحصص في العام 2010». وقد اعتمدت البرازيل نظام الحصص في مجال التعليم كذلك لتسهيل نفاذ السود إلى الجامعات. وأضاف الراهب دايفيد: «لا يمكن أن يسود التمييز ضد السود في البرازيل حيث 51 % من السكان هم سود أو خلاسيون. وأعتقد أن النيابة العامة ستستجيب لضغوطاتنا، وأن قرارها سيؤثر على عالم الموضة في كل أنحاء البرازيل».

وقد تحدثت لوانا غينو (32 عاماً) وهي إحدى العارضات السوداوات الثماني (من أصل مئتي عارضة) عن المصاعب التي واجهتها مع زميلاتها. وقالت الشابة التي تدرس الإعلان في جامعة ريو الكاثوليكية لوكالة فرانس برس «لا يستدعوننا إلا عندما يكون موضوع العرض إثنياً». وأضافت لوانا التي نظمت في حزيران/يونيو الماضي في جامعتها نقاشاً عن التنوع الإثني في الموضة: «غالباً ما يقولون لي ماذا سنفعل بشعرك؟». وتابعت: «يقولون لنا أيضاً إن مجموعة الشتاء مخصصة للبيض في أوروبا أو أن السوداوات لديهن مؤخرات وأوراك كبيرة. ويؤسفني هذا السلوك في بلد يتحدر نصف سكانه من عبيد سود».

يتزامن مع هذا الموقف من مصممي الملابس إحجام عدد متزايد من مجلات الموضة عن عرض صور عارضات أزياء سوداوات على أغلفتها بسبب إحجام عدد متزايد من القراء عن شرائها. وقالت كارول وايت أحد مؤسسي «وكالة بريميار» في مقابلة أجرتها معها صحيفة «الأندبندنت»: إن المجلات التي تنشر على غلافها صور عارضات أزياء سوداوات لا تجد من يشتريها وأضافت وايت «الناس لا يتحدثون عن هذا الموضوع، ولكن على عارضة الأزياء السوداء أن تكون جميلة جداً... أن تكون مواصفاتها كاملة كي تنشر صورها».



ليس كل قماش أو طراز يناسب كل جسم

يوميات خياط

رحلة ثوب

سعيد خطيبي

بين الخياط والزبون قصة يطول شرحها. كل واحد منهما يحاول فرض وجهة نظر مختلفة على الآخر، أحياناً تنشب بينهما خلافات، بسبب تشبث كل طرف بحقه في إقناع الآخر، وأحياناً أخرى صداقات، تتنقل من الثوب إلى الحياة.

أحمد (46 سنة)، وصل إلى الدوحة، قبل بضع سنوات، قادماً إليها من الهند، كخياط. تفاصيل وجهه الأسمر توحي بأنه يتجاوز عمره الحقيقي. «لما وصلت هنا لم أكن أعرف الشيء الكثير عن البلد. لا ميول الناس ولا ذوقهم». لم يكن أحمد يحمل معه سوى بضع كلمات بالعربية والآن صار يتكلم اللغة بشكل جيد، وهو يقضي غالبية يومه في العمل في ورشة الخياطة النسائية، على تقاطع شارعي «حطين» و«عمار بن رجاء»، هناك حيث يستقبل يومياً عدداً من الزبائن، من الجنسين، من قطريين وعرب وغيرهم، ويتشاور معهم في طلباتهم المختلفة. «للزبون حرية طلب تفصيل الثوب الذي يريده، مع مراعاة ملاءمة القماش الذي يحضره بنفسه» يقول. كثيراً ما تتعارض طلبات الزبائن مع قدرات الورشة وإمكانيات الخياطين العاملين فيها. أولى الإشكاليات تتمثل في تحديد شكل التفصيل، فبعض النساء يعتقدن أن أي شكل من أشكال التفصيل يمكن طلبه، وأن أي نوع من القماش يمكن أن يناسب الطلب، ثم مشكل رضا واقتناع الزبون بالشكل النهائي للثوب. في المحل نفسه، الذي يبدأ التوافد عليه، بشكل أوسع، بعد منتصف النهار، تعرض بعض التفصيلات الجاهزة، ويمكن لمن أراد من الزبائن أن يختار منها، وأن يطلب الإضافات التي يريدها. «بعض النساء يريدن التميز في الثوب بإضافة ورق مذهب، أو دونتيل، أو لمسة ما مختلفة، تصنع لهن الفارق مقارنة بأثواب أخريات». جلابيات، فساتين داخلية، جلابيات للحوامل، أقمصة، وغيرها، هي تفصيلات تعرضها ورشات الخياطة النسائية، بإضافات تفصيلية مختلفة، رغبة منها في إرضاء رغبات روادها. وليس بعيداً عن الورشة حيث يشتغل أحمد، نجد ورشة أخرى، هناك حيث صادفنا شريف، وهو خمسيني، من جنسية هندية أيضاً، يتحدث العربية بطلاقة، وعلى العكس من الورشة السابقة، فهو يعرض على الزبائن كتيبات ومجلات تتضمن أشكالاً متنوعة من التفصيلات، يختارون من بينها، مع تفصيلات جاهزة، معلقة على حائط الورشة. «نقبل جميع طلبات الزبائن، ونحاول إنجازها رغم صعوبتها أحياناً»، فليس من السهل إرضاء الزبون. أحياناً لا يحصل التوافق بين صورة التفصيل كما يراها الزبون في الصورة، وبين العمل الحقيقي والنهائي في الورشة. ويحدث مرات



محلات الخياطة .. عالم الخصوصية

أن يعاد أو يتكرر العمل على تفصيل ما أيام طويلة، قبل بلوغ النتيجة المراد الوصول إليها. «الاشتغال على ثوب واحد، من تفصيل وخياطة، يتطلب ما لا يقل عن أسبوع» يضيف شريف. ولكنها ليست معياراً زمنياً ثابتاً، قد تكون أحياناً أقل بقليل أو أكثر بقليل، بحسب طبيعة القماش، وكثافة العمل في الورشة. غالباً ما ترتفع الطلبات على الأثواب والألبسة الجديدة، في فترة العيدين، الفطر والأضحى، فالتقاليد في قطر، وعلى غرار دول إسلامية أخرى، تلزم لبس الجديد يوم العيد، للكبار، من نساء ورجال، وللأطفال، وفي المناسبات العائلية، كأفراح الخطوبة والزواج. الرجل القطري يظل متمسكاً بلباسه التقليدي، باعتباره مكوناً أساسياً من مكونات الهوية والأصالة، وهو ثوب أبيض طويل، مصنوع من القطن أو الصوف، مع عقال يتدلى منه خيطان ينسدلان على الظهر. وتولي النساء القطريات أهمية بالغة لمظهرهن ولصورتهن وحضورهن في الأفراح العائلية. قبل أن تحضر المرأة أية مناسبة لابد من التفكير أولاً، بشكل جدي، في طلب ثوب جديد، مميز، لا يطلع عليه أي أحد من المقربين، سوى يوم لبسه وحضور الفرح. بالتالي، فإن الحركة في محلات وورش الخياطة، لا تكاد تتوقف طوال العام، موازاة مع الحركة على سوق العبايات والأقمشة «الفالح»، خلف مبنى «الفنار»، والذي يعتبر مصدر الخياطين من القماش، فهم ينصحون غالبية زبائنهم باقتناء الأقمشة هناك، نظراً لأسعارها المعقولة، وتعدد الخيارات المعروضة فيها.

توطين الماكينة

«المنتزه»، «السد»، «سوق واقف» و«العزيزية»، هي مناطق تضم عدداً من ورش الخياطة، في الدوحة، ويزورها، باستمرار، عدد متزايد من الزبائن. في المنتزه، صادفنا سالم، والذي يعمل في محل لبيع العبايات الجاهزة. «نستورد العبايات من البحرين» أخبرنا سالم. فهو يؤكد أنه لا فرق بين تكلفة العباية الجاهزة والعباية التي تخاط تحت الطلب. كما أن المحل الذي يعمل فيه يوفر لرواده خدمة خياطة «إضافات» على العبايات. «يمكن أن نتحكم في المقاس، بالزيادة فيه أو النقصان. وإضافة بعض الإكسسوارات إذا أراد الزبون ذلك» يضيف. المحل نفسه، المؤثث بعبايات من مختلف المقاسات، والتي تحولت، مع الوقت، من اللون الأسود الداكن، إلى أسود ممزوج بألوان زاهية، خصوصاً الأحمر والأبيض والأزرق، يوفر أيضاً المقاسات العريضة للنساء، فأحياناً ما يجدن صعوبات في العثور عليها. ويشير أحد الشباب القطريين الذي تحدثنا معه إلى أن بعض القطريات صرن يفضلن طلب العبايات، جاهزة أو مفصلة، من المملكة العربية السعودية مثلاً، أو من دولة الإمارات العربية، والسبب عدم رضاهن عن السلع والخدمات المقدمة في الداخل. في ظل هذا الوضع، صار بعض القطريين يبادرون لإنشاء ورش خياطة قطرية «مئة بالمئة»، لتكون أقرب لتطلعات الفرد القطري، وادرى بمتطلباته. ولكن - بحسب محدثنا - ليس من السهل إنشاء ورشة خياطة، نظراً لغلاء أسعار كراء المحل، وضرورة الحصول على تراخيص من جهات عدة. مع ذلك، فقد قامت بعض العائلات بفتح ورش خياطة في البيت، في غرفة واحدة واسعة، أو بدمج غرفتين مع بعضهما البعض، وتقديم أشكال وتفصيلات خياطة متنوعة لاقت رضا رجال ونساء قطريات في الوقت نفسه. «بحسب الإمكانات المادية للفرد تتعدد الطلبات ووجهة الزبائن» يقول خياط يعمل بمنطقة المنتزه. من يتمتع بحالة مادية ميسورة يتجه غالباً لمصممي الأزياء المعروفين في البلد، من جنسية لبنانية خصوصاً، وهي فئة من الزبائن تفرض على المصمم شكل زي يختلف عن الأزياء الأخرى على مستوى القصات الخارجية، مع خياطته بخيوط تميزه عن الآخرين. أما الشريحة الأوسع من القطريين (خصوصاً النساء منهم) فهي منقسمة بين اقتناء الملابس الجاهزة، والتوجه أحياناً لورش الخياطة المعروفة، لطلب الأثواب التي ترغب فيها، مع مراعاة أن يتضمن الثوب، خصوصية القماش، وأن يبقى - في حالة الأثواب النسائية - مسألة سرية بين الخياط والزبون، إلى غاية يوم لبسه.



الوكالة .. كانت يوما سوقاً للبلح

الملابس المستعملة فرح كل الناس

نهى محمود

قامت «الدوحة» بجولة في سوق «وكالة البلح» للملابس المستعملة في القاهرة، السوق الذي كان قديماً لتجارة البلح، وبيع مخلفات الجيش، من بطاطين وبنطلونات.. ومستلزمات المراكب من أحبال وشراعات، هو الآن أكبر سوق لبيع الملابس المستعملة و«البالات» التي لم تعد تخص طبقة دون غيرها.. الوكالة التي يرتادها الغني والفقير وحشوتهما «الطبقة المتوسطة». الجولة هناك كانت ممتلئة بالقصص المرسومة على وجوه النساء اللاتي يقلّبن في الشماعات، ويجربن الملابس الشتوية على الرصيف بارتدائها فوق ملابسهن.. كيف تمتلئ عيون الفتيات والأطفال بنفس الفرحة التي نراها معلقة هناك في عيونهم وقلوبهم لحظة خروجهم من محل ملابس جديدة، وهم يحملون ملابس العيد تحت إبطهم، هي نفس اللهفة على تي شيرت أو قميص أو جاكت.

وكأن الفكرة ليست أنه جديد تماماً أو مستعمل، وإنما أنه جديد يخصني، سأبدأ معه تاريخي وحكاياتي، وسأفرح به على طريقتي.

تعتبر منطقة الوكالة بحي بولاق - هي قلب تجارة «البالة» وسوق الملابس المستعملة في مصر، «البالات» أو سوق المستعمل - ليست حكراً على مصر فقط، فأوروبا أيضاً بها أسواق للمستعمل يطلق عليها «السكاند هاند»، وفيها تباع الملابس والأجهزة المستعملة.

سوق المستعمل موجود أيضاً في بعض الدول العربية مثل العراق.. كانت هذه التجارة قد توقفت هناك في الستينيات ثم عادت مرة أخرى في التسعينيات مع الحصار الاقتصادي، ومصدر هذه التجارة في العراق هما سوق الكاظمية والشورجة، حيث يحصل تجار «البالة» هناك على

الملابس من شمال العراق من خلال تركيا، وجنوب العراق «البصرة» من خلال دول الخليج، تجارة «البالة» موجودة أيضاً في فلسطين في «سوق فراس»، أُنشئ في الستينيات، ويقوم على استيراد الملابس ذات الماركات العالمية من إسرائيل. كما يوجد سوق للملابس المستعملة في عمان في شارع الطلياني.

بدأت هذه التجارة في مصر في السبعينيات، بدأها «المقدس لمعي شنودة» بمعونات من الصليب الأحمر الدولي المقدمة للكنيسة.. ولم يكن معروف وقتها مصدر «البالات»، لأنها كانت تقدم كمساعدة للكنيسة.. بينما كان «المقدس لمعي» وبعض التجار يديرون تجارتها حتى اكتشف الصليب الأحمر ذلك الأمر.

ووقتها كانت الوكالة قد اشتهرت بتجارة «البالة»، في شارع عش النخل والأحمدين، ثم امتدت لتشمل بولاق الجديدة كلها حتى توسعت الآن لتشمل شارع 26 يوليو، والإسعاف، وتحتل معظم الأرصفة في تلك المنطقة.

في منتصف السبعينيات، سن الرئيس الراحل أنور السادات قوانين لتجارة «البالات»، كطريقة لإعادة أهالي بورسعيد والسويس لبلادهم.. ومنحهم 5 آلاف بطاقة لاستيراد «البالات»، وهي البطاقات التي تقوم عليها هذه التجارة حتى الآن.

وكانت تجارة «البالة» ستتوقف تماماً وتنتهي في مصر لولا قيام ثورة يناير التي أوقفت العمل بقانون إلغاء الحصص الاستيرادية بالسوق الحرة.

وهذه التجارة حكر على تجار بورسعيد منذ أيام السادات، ولا يستطيع أي تاجر آخر ليس لديه بطاقة الاستيراد السفر لشراء «البالات»، لأنهم سيمنعون دخولها في الميناء.. وبذلك يحصل كل تجار المستعمل والبالات في القاهرة والإسكندرية - حيث يوجد سوق المنشية لبيع «البالات» وحتى الباعة الذين يفرشون على الأرصفة شماعات - كلهم يحصلون على «البالات» من التاجر البورسعيدي.

حيث يقصده التاجر ويختار «البالات» ويشتريها وهي مغلقة، يشاهد فقط جوانبها وألوانها ونوعية الأقمشة بقدر ما يظهر منها وهي مغلقة.. فرز «البالة» يتم في مخازن مخصوصة، حيث يتم تحديد أسعارها ومستوياتها حسب نوعها وجودتها ودرجة استهلاكها.

وتعتبر دول الاتحاد الأوروبي هي المصدر الرئيسي لتجارة «البالة»، خاصة فرنسا وألمانيا وإيطاليا وبلجيكا.

وتحتل الملابس القادمة من بلجيكا المرتبة الأولى، أما الإيطالي والفرنسي ففي المرتبة الأخيرة، وسبب جودة البضاعة البلجيكية وارتفاع أسعارها ووجودها فيما يطلق عليه «الكريمة» في تجارة «البالة»، هو كثرة الأوكازيونات لديهم، حيث يذهب إليهم التجار في تلك الفترات ويشترون كميات ضخمة من الملابس من المحلات، وكثيراً ما تتضمن «البالات» ملابس جديدة لم تستعمل، أما الشعب الفرنسي فهو شعب عملي وكذلك الألماني ولذلك فإن ملابسهم تكون مستهلكة وحالتها ليست جيدة.

على الرصيف بالقرب من دار القضاء العالي قال لي مصطفى الصعيدي إنهم يحصلون على الاستاندات من التاجر بعدد القطع ولا يدفعون له إلا بعد البيع.. وإنه يحصل مقابل كل 100 جنيه على 15 جنيهاً، وإنه راض ومبسوط. وعن زبائنه قال معظمهم من النساء، من الشابات والموظفات التي تشتري الواحدة منهن أكثر من قطعة لأطفالها. فالملابس جيدة وسعر ثلاث قطع قد يماثل سعر قطعة واحدة جديدة. وعن الأسعار الموضوعة فوق كل استاند قال إن النساء يكثرن من الفصال، فنحن نضع السعر على الملابس حتى لا تمنع ذلك، خاصة أن التسعير يتم أثناء الفرز.

ويضيف (م.ص) أن سوق المستعمل في مصر تأثر كثيراً بدخول الصيني للأسواق، حيث يفضل الكثير من الناس شراء ملابس جديدة رخيصة كالتي توفرها الصين.

على رصيف آخر في الوكالة قال سعد - وهو يعمل بالمحل المقابل للرصيف: إننا نفرش أمام المحلات حتى لا يجيء باعة جائلون ويفترشون الأرصفة، لأنهم يتسببون لهم في خسارة كبيرة، ويبيعون بأسعار أقل؛ لأنهم ليس لديهم التزامات أو مصاريف مثل التي لدى أصحاب المحلات.

في محل كبير يحتل ناصية في



تجارة الرصيف
تضرب المحال المعتمدة



تبحث عن ثوب مناسب لا تعرف شيئاً عن حياته السابقة

الوكالة به عدد من الزبائن معظمهم من الفتيات والنساء قال لي خالد إن حركة البيع كانت جيدة حتى الذكرى الثانية للثورة، وإن الحال توقف كثيراً بسبب المظاهرات والقلق، الناس مزاجها سيئ ولا ترغب في الشراء، وكذلك بسبب التوتر أمام دار القضاء وغيره. وفي منطقة وسط البلد الزبون لا ينزل أصلاً من بيته بسبب الخوف مما يسبب الركود لنا.

عادل البائع في أحد المحلات التي تفرش وتعلق ملابس الرجال، قال لي إن زبائنه من الشباب، وإنهم يجيئون للبحث عن الجينز الماركات، وإنهم يشترون من عنده قميصاً بـ 25 جنيهاً لو دخل وسط البلد سيشتريه نفسه بـ 200 جنيه.

وقال إن الزبون تغير عن الماضي، حيث اقتصر شراء المستعمل في الماضي على الطلبة القادمين من الأرياف، حيث كان من الممكن أن يشتري الواحد منهم قميصاً أو أكثر بـ 10 جنيهات في حالة جيدة وزي الفل ويحتمل ويعيش، وكذلك طلبة البعثات الذين يتعلمون في جامعة الأزهر من الدول الأخرى يجيئون لهنا لشراء ملابسهم، وهي ملابس جيدة ولا تفرق عن التي تباع في المحلات فهي مغسولة جيدة ومعقمة، نحن نقوم بالكي فقط.

الحج فاروق.. قال إنه يعمل في هذه المهنة منذ سنوات عديدة وإن له زبوناً مخصوصاً يجيء عنده للبحث عن الماركة والجودة، وإن الأغنياء والممثلين يقصدون الوكالة أيضاً لشراء الماركات بأسعار رخيصة، وعندما سألته عن اسم أحد الممثلين الذي يعرف أنه يشتري من «البالة» ضحك بصخب وقال لي، وهو حد بيقول إنه بيلبس من الوكالة.

وقال أيضاً إن ثورة يناير أحدثت رواجاً كبيراً في سوق المستعمل، لأنها أدخلت لهذا السوق زبوناً جديداً هو ابن الطبقة الوسطى الذي كان يشتري القميص من وسط البلد بـ 100 جنيه، حيث تضاعف سعر القميص، وقل دخل الزبون فلم يجد أمامه غير الوكالة، ويضيف الحج فاروق أن السوق عانى من الكساد الشديد وقت حرب العراق؛ فسوق «البالة» هو سوق عالمي يتأثر بالبورصة والأوضاع الاقتصادية والسياسية.

سألت شاباً كان يقلّب في الشماعات على الرصيف أمام المحل، عن سبب شرائه من هنا؟ قال إنه يجد ملابس ماركات وخامتها قوية وجيدة، وقال إنه يفضل الشراء من «البالة» المستوردة على شراء الصيني الذي سيكون بالتأكيد أقل جودة.

السيدة «ف» 40 سنة قالت: إنها موظفة بإحدى المصالح الحكومية، وإنها تشتري من الوكالة منذ سنوات طويلة.. وإنها لا تهتم بالماركة، وإنما بجودة الملابس، وتنوعها فهي تذهب للعمل كل يوم وتحتاج أن تبدو بمظهر لائق، وقالت إنها تشتري لأولادها الملابس من هنا في العيد، حيث لديها ولدان من الذكور، والمكان هنا والأسعار تمكنها من الحصول على أكثر من طاقم لكل ولد منهما.

لي صديقة قالت لي ذات مرة إنها تعرف محلاً في الوكالة يبيع الجينز الجديد من «البالات»، وكذلك الملابس الداخلية، وإنها اشترت منه بنطلون جينز ماركة بـ 20 جنيهاً، والحقيقة أني رأيته ولم يفرق شيئاً عن الجديد.. طلبت منها الذهاب معي للمحل، واستقبلنا البائع بحفاوة، وأخبرني أنه يحتفظ بأرقام هواتف العديد من زبائنه وأنه يهاتفهم فور حصوله على «الكريمة» وهي البضائع المستوردة «بورقتها»، والتي تكون غالباً من بلجيكا. وهو يبيعها أغلى قليلاً، حيث قد تصل القطعة منها لـ 75 جنيهاً.

يبيع الرجل أيضاً ملابس داخلية، ويقول إنها كلها جديدة.. والحقيقة أني شاهدت عنده قطعه «لاسنزا» أعرف أن سعرها 300 جنيه، كان يعرضها للبيع بـ 25 جنيهاً، هنا تذكرت أن صديقة أخرى تفاجأت عندما جاءت للوكالة مرة لشراء أقمشة لصالون بيتها لتجديده، وهي من سكان مصر الجديدة، قالت لي وقتها إنها اشترت ملابس داخلية من الوكالة وإنها تفاجأت بأن الماركات التي تشتريها من المحلات في روكسي بسعر 200 جنيه وجدتها في الوكالة في محل لبيع «البالات» بأقل كثيراً من ثمنها، وإنها اشترت منها غير أنها لم تكرر التجربة مرة أخرى بدافع الحرج.

قبل خروجي من الوكالة اتجهت لـ«استاند» يقف عليه شاب صغير بشوش، وسألته عن نوع زبائنه وقال يجيء هنا كل أنواع البشر، النساء يقبلن على الشراء لهن ولأولادهن ويشترين أيضاً ملابس لأزواجهن،ونحن نبيع ملابس قوية وجيدة وكلها مستوردة، لكن سعرها رخيص، وقال وهو يبتسم: المهم الناس كلها تتبسط ومصر تبقى بخير.

بدلة مستعملة تكفي المحتاج عاماً من الموضة



أمير تاج السر

مرحوم

كان مرحوم، خياطاً مغموراً للأناقة الإفرنجية، لم يكن في شهرة مأمون المرضي، ولا الطيب موسى، ولا فهمي اليوناني، الذين أمسكوا بأناقة الساحل زمناً، وقّعوا بمقصاتهم على بدل السفاري، وقمصان التترون، والشيفون، وبأسمائهم على أغنيات البنات الراقصة التي كانت تمجدهم في الأعراس.

كان محله في أحد أطراف السوق الكبير، محشوراً وسط محلات البقالة والأقمشة الرخيصة، ودكاكين بيع الأسمنت والمسامير، وكان متأنقوه شديدي الفقر، يزحمونه في الأعياد والمناسبات، ويفرون في بقية أيام السنة، لم أكن من زبائن مرحوم أبداً، ولا زرت محله بغرض تفصيل زي جديد، في أي يوم من الأيام. كنت أستغرب من وجهه الذي يشبه وجوه أبناء صعيد مصر، ومن اسمه الذي لم يكن اسماً مطروقاً، أحلته إلى عدد من القبائل المعروفة بتعقيد الوجوه والأسماء، ولم أعثر على شيء. تلك الأيام كنت بحاجة إلى دخل إضافي، وكانت العيادات التي ينشئها أمثالنا في أطراف المدينة شديدة الإعياء، لا ترقدنا على رغد العيش، لكنها تبقينا واقفين على أقدامنا، نأكل، ونشرب، وربما نبتعد عن سكك المواصلات العامة بعربة نصف عمر. بحثت عن موضع لاسمي، وشهادتي المتواضعة، ومولّدي الكهربائي الذي اشتريته من أحد العاملين بالخارج، وانتهى بي البحث إلى حي هامشي لم تدخله لافتة طبية من قبل، وكان الطريق إليه وعراً. كان بيتاً من الخشب شيّد على عجل، كانت غرفتاه ضيقتين وصالته التي يفترض أن تؤدي مهام (الرسيبشن)، مملوءة بالرمل والحصى وكثيراً من قواقع البحر. وكان صاحبه يحمل وجهاً كوجوه أبناء صعيد مصر، إنه مرحوم الخياط.. مشيد الأناقة المغمورة في طرف السوق الكبير.

باشرت عملي في عيادة مرحوم، كأقسى ما تكون المباشرة، كان المرضى يأتون على حياء، يتبعهم جيش من الأقارب والنسوة القلقات، نزودهم بالفحص والدواء والابتسامة وخلاصات التطمين التي شربناها من أساتذتنا الكبار، ونخرج في آخر الشهر، لا لنا ولا علينا، وكان الخياط قد ناصب عيادتي العداء منذ الأيام الأولى كأنني استأجرت خلية من جسده. كنت أراه في العيادة كثيراً، يحدق في المرضى والوصفات الطبية، والممرضة التي كانت أرملة في أواخر الخمسين، أسأله عن سبب وجوده، فينفلت خارجاً، واكتشفت أن له دفتراً خاصاً يشبه دفاتر تجار الريف، كان يسجل عليه كل قدم تدخل إلى البيت حتى لو كانت قدماً لمتسول. كان أشبه بمحصلي الضرائب الذين عرفتهم أيضاً، لكنه كان أشد قسوة، ونباهة، وإصراراً على المكر. في أحد الأيام فاجأني الخياط مفاجأة غير سارة.. قال:

- من أول الشهر سنرفع الإيجار إلى ثلاثة أضعاف.

كانت تلك الأضعاف الثلاثة التي ذكرها، تعني عملاً مجانياً، وربما استدانات عدة حتى توفي بها. وضحت له الأمر، فأخرج دفتره الماكر وقرأ منه سبعمئة اسم زارتنا في ثلاثة أشهر، وكانت في الحقيقة، أسماء لأقارب جاءوا يرافقون عشرة أشخاص فقط، وضحت له الأمر أكثر، فاغتاظ وخرج، منذ تلك اللحظة بدأت حرب ضد عيادتي الفقيرة. كنت أجد مولدي الكهربائي بلا أسلاك، ولافتتي النيون بلا نيون، وطاولة الكشف التي دعمتها بخشب قوي، قد بركت على ركبتيها، وفي أحد الأيام وجدتهم يستبدلون اسم أبي المنحوت في اللافتة باسم لا يمت إلى البشر بصلة، وكان لابد أن أخلي ذلك المسرح الفوضوي، فأخليته على الفور.

تلك الأيام كنت أعمل في قسم الجراحة بالمستشفى الساحلي، إنه قسم يلائم طباعي، لا شكوى غزيرة، ولا ثرثرة بلا معنى، ولا عقاقير تراق في الجسد في انتظار مفعول قد يجيء، وقد لا يجئ أبداً، كنا نفتح، ونرتق، ونزيل، ونخرج المريض من عندنا راضياً. وربما جاد أهله بإفطار دسم لكل الذين شاركوا في إرضائه. استدعوني في أحد الأيام لإسعاف مريض يبدو من وصف آلامه أنه حالة فتاق سري، مختنق فحضرت على الفور، وكان الخياط صاحب الأناقة المغمورة في طرف السوق الكبير، والحرب الشرسة، في الحي الهامشي البعيد.

أزلت اختناق فتاقه بلا عداء، واختصصته بعناية كان منبعها الواجب لا أي شيء آخر، وعندما وقف واستند على عافيته، رأيت وجهه مختلفاً، وجسده مختلفاً، ولسانه اليابس، الذي شتمني عشرات المرات من قبل، يخرج رطباً ليهديني العيادة الخالية، بلا مقابل. ابتسمت، فلم أكن بحاجة إليها.

هكذا تكلّم نيتشه عن الإسلام

د. بنسالم حِمِّيش

لا يُعرف عن الفيلسوف الألماني الكبير فريدرك نيتشه (المتوفى سنة 1900) في المسألة الدينية إلا إلحاده وانتقاده الشديد للمسيحية، وخصوصاً منها مسيحية الإنجيل الجديد، إنتاج القديس بولس وحوارييه، أما موقفه ذو الإيجابية العجيبة الصريحة من الإسلام وثقافته، فالقلة القليلة من مؤرخي الفلسفة الغربية وحتى من المتخصصين في فكر نيتشه إما لا يأبهون له وإما يسكتون عنه تماماً، كما حصل للشاعر والمفكر العظيم غوته في الديوان العربي الشرقي بخصوص 40 صفحة تشيد بالأدب العربي (انظر مقالة د. أحمد سلامة، دبي الثقافية، عدد 80).

معرفة نيتشه بالموضوع المذكور لم تكن موسوعية ولا عميقة، إذ لا يورد في دفاتره سوى مصدرين لمستشرقين ألمانيين شهيرين: يوليوس فلهوزن J. Wellhausen صاحب الدولة العربية وأوغست مولير A. Müller واضع الإسلام في الشرق والغرب، لكن بالرغم من زهادة هذا الزاد، فإن نيتشه قد صاغ بفضل فنونيته الفلسفية وقوة حدسه الخارقة للعادة أفكاراً وخاطرات مدهشة لافتة في شأن الإسلام الثقافي وحتى العقدي. ولعل ما نقدمه من نصوصه مصحوباً بشيء من التعليق يظهر ذلك ويجليه:

النص الأول، وهو الأهم في كتابه L'Antéchrist الدجال، يوجد ضمن الجزء الثامن من أعماله الكاملة (غاليمار، 1974، ص 231 - 232)، وأعرّبه هو وما يليه عن الأصل الألماني والترجمة الفرنسية، يكتب نيتشه:

«لقد حرمتنا المسيحية من حصاد الثقافة القديمة، وبعد ذلك حرمتنا أيضاً من حصاد الثقافة الإسلامية. إن حضارة إسبانيا العربية، القريبة منا حقاً، المتحدثة إلى حواسنا وذائقتنا أكثر من روما واليونان، قد كانت عرضة لدوس الأقدام (وأؤثر ألا أنظر في أيّ أقدام!) - لماذا؟ لأن تلك الحضارة استمدت نورها من غرائز أرستقراطية، غرائز فحولية، ولأنها تقول نعم للحياة، إضافة إلى طرائق الرقة العذبة للحياة العربية.. لقد حارب الصليبيون من بعد عالماً كان من الأحرى بهم أن ينحنوا أمامه في التراب - عالم حضارة إذا قارنا بها حتى قرننا التاسع عشر فإن هذا الأخير قد يظهر فقيراً ومتخلفاً! لقد كانوا يحلمون بالغنائم، ما في ذلك من شك، فالشرق كان ثرياً!... لننظر إذن إلى الأشياء كما هي! الحروب الصليبية؟ إنها قرصنة من العيار الثقيل، لا غير! وطبقة النبلاء الألمانية، وهي في الحقيقة طبقة الفيكنك، كانت معها في إطارها [الطبيعي]: والكنيسة كانت تعرف جيداً كيف تدجن النبلاء الألمان.. طبقة النبلاء الألمان.. دائماً سويسريو الكنيسة، التي هي دوماً في خدمة كل غرائز الكنيسة السيئة، لكن بأجر معتبر.. حينما نرى أن الكنيسة، بعون السيوف الألمانية، أي بإراقة الدماء وببرودة أعصاب الألماني، فإننا ندرك أنها قادت حرباً شعواء على كل ما تحمله الأرض من سموّ أرستقراطي! هنا ما يطرح كمّا من الأسئلة المؤلمة. إن طبقة النبلاء الألمانية تكاد تكون غائبة كلياً عن تاريخ الثقافة العليا. ونتلمس علّة ذلك: المسيحية، الكحول - وسيلتا الفساد الكبريان.. وبالذات، ليس حتى من الضروري الاختيار بين الإسلام والمسيحية ولا أكثر بين عربي ويهودي. فالجواب معروض سلفاً: هنا، لا أحد يمكنه الاختيار بحرية. فإما أن نكون تشنذله tchandala [الطبقة السفلى في الهند]، وإما ألا نكون ذلك. «حرب عارمة على روما! سلام وصداقة مع الإسلام». هذا ما شعر به وما فعله هذا العقل الفذ القوي، العبقري الأوحد بين الأباطرة الألمان، فريدرك الثاني. إيه؟ هل يلزم أن يكون ألماني عبقرياً وعقلاً قوياً حتى يحس على نحو مهذب. إني لا أفهم كيف أن ألمانيّا واحداً استطاع يوماً أن يشذ عن إحساسه بصفته مسيحيا...».

أما النصوص الأخرى التي تصب في السياق نفسه، فقد أتت شذرات في كتابات لنيتشه أخرى، نورد أهمها طي ما يلي:

لعل ما أسهم في تحبيب الإسلام الثقافي لنيتشه هو أمثولة (أو براديغما) الجنوب، عنوان الفحولة والصحة. فهروباً من «الاختناق الموسيقي» لأستاذه الأسبق ريتشارد فاجنر، المهووس بالنزعة الجرمانية الزاحفة للرايش الثالث، سارع نيتشه إلى نشدان الهواء والشفاء لدى الحساسية الجنوبية

المجسدة في أوبيرا كارمن التي جعله مؤلفها الفرنسي جورج بيزي، كما يعلن: «أحسن حالاً وخصباً». وهكذا فإن أمثولة الجنوب أو الشرق ستكون أكثر فأكثر حضوراً في فكره من خلال ثلاثة عناصر على الأقل: صورة زارادشترا الذي سماه نيتشه نبي ديونيزوس، فكرة أن الفلسفة اليونانية هي «أول تركيبة كبرى لكل ما هو شرقي، ومن هنا بالتدقيق مبتدى الروح الأوروبية واكتشاف عالم جديد» (إرادة القوة، ص 151)، تعاطفه مع قانون الرسول محمد، الذي أنشأ، كما كان الشأن في عهد الإنجيل القديم، ديانة سامية غير انهيارية، ومن ثمة إعجاب الفيلسوف الألماني، كما أسلفنا، بالحضارة الإسلامية، الارستقراطية، الالتذاذية، الناعمة، وكذلك بالشاعر الفارسي العظيم حافظ الشيرازي، مشبهاً إياه بغوته من حيث علو اليقظة والرقة (جينيالوجيا الأخلاق، ص 113 ونيتشه ضد فاجنير، ص 363).

ضمن نقط التقاء بل تماهٍ بين فكر نيتشه وبعض مواقف الإسلام، هناك واحدة تمس هذه المرة البعد العقدي، يمكن بإيجاز إيرادها كالتالي: قول الإسلام بناسوتية المسيح ابن مريم وتحريف حوارييه وصحابته للإنجيل القديم، وكذلك قول النبي محمد «لا رهبانية في الإسلام» ضداً على المثال الزهدي، وحضه على رعاية حق النفس وطهارة البدن وتحريمه شرب الخمر (انظر إرادة القوة، ص 137). وعن هذا التحريم الذي يؤيده نيتشه، ولو بقصْر إعجابه بديونيزوس على الرقص دون العربدة (حسب صفتي هذا الإله في الميثولوجيا اليونانية)، ها ما يكتبه الفيلسوف: «الحقيقة في الخمر In vino veritas: هنا أيضاً يبدو لي أني حول مفهوم الحقيقة أختلف مع العالم كله، - فعندي أن الفكر يحلق فوق الماء» (هذا الإنسان Ecce Homo، ص 26).

إن الغاية من رفع حجب النسي أو التناسي المعتمد عن تلك المقاطع النيتشوية حول الإسلام وثقافته لهي ذات شقين:

أولا: التعريف بها وتقريبها من مدارك المهتمين بشؤون الفكر وتاريخ المفاهيم والتمثلات المقارن، هذا علاوة على إظهارها كنموذج ضمن نماذج عديدة (غوته، شبنجلر، توينبي، ماسينيون، بيرك...) نسجل من خلالها الشرخ الشاسع بينها وبين ما يفيض به حديثاً سوق النشر ويغلي منذ أربعة عقود ويزيد من كتابات عن الإسلام مفصولاً عن تاريخه وحضارته، مختزلاً في ما تفعله به جماعات سموا قديماً بالغلاة في مقالات الإسلاميين (بالمعنى الذي لهذا الاسم عند أبي الحسن الأشعري كما عند البغدادي والشهرستاني وغيرهم).

ثانيا: هناك في كتابات نيتشه وقفات تأملية وشذرات عميقة خص بها النخب المثقفة في عصره، وأرى أنها تعني إلى حد كبير نخبنا نحن في بلداننا العربية. فكيف لا نفكر في وضع أعضاء هذي النخب ونزوع غالبيتهم، ولو من دون خوض معارك، إلى التقاعد المبكر والاهتمام بفلح حدائقهم الخاصة، ويصح عليهم وصف نيتشه للمنحلين المنهارين les décadents (وهي كلمة يوردها بالفرنسية في نصه الأصلي): «إنهم أناس متكسلون، تالفون، لا يخشون إلاّ شيئاً واحداً: أن يصيروا واعين» (جينيالوجيا الأخلاق، ص 178 - 179)؟ ويضيف في السياق نفسه: «إن شخصية وهنة، نخرة، منطفئة، تنفي كيانها وتنكر نفسها لا تساوي أي شيء ينكر»، وذلك بفعل الإيحاء الذاتي الدوني وازدراء الذات وتدهور الإحالة عليها، أي ما يسميه الفيلسوف Selbstosig-keit. وكل هذه الأوصاف والحالات كان سلفه ومواطنه هردر يرصدها عند جيله ويشعر بها بحدة في ظل هيجمونيا فلسفة «الأنوار» الفرنسية وفي عرضها لمبادئ هذه الفلسفة الفرنسية النشأة والتكوين كمبادئ شمولية ضرورية، وكذلك كان الاعتقاد في بروسيا القيصر فريدرك الثاني المنبهرة الشغوفة بالأنموذج الثقافي الفرنسي وبحامل ألويته ورسالاته، ولو بالغزو والاكتساح، لوي نابليون بونابرت. وكان هردر عهدئذ يقف من ذلك، وحده تقريباً، موقف النقد والمقاومة ويصيح باسم وطنيته وحق الشعوب في ثقافاتها ولغاتها.

إن فكر نيتشه وهردر له وجوه تناظر وتماه مع فكر الشاعر الفيلسوف الباكستاني محمد إقبال، إذ كلاهما يدعو إلى وجوب تخليص الذات الفردية والجماعية من مشاعر الدونية والاتباعية، أي بتحصين الاختيار السيادي وتعزيز إرادة القوة الواقية، كما في توليد أوامر التغيير القطعية من الذات أي من صلب «الأنا» التاريخي، وهذا كله في حق المجموعات والشعوب، التواقة إلى الانخراط الفعلي في صنع الحدث والدلالة على مسرح التاريخ، كما في التأثير على سير العالم وتوجهاته. وإنه لا طاقة لها بذلك إلا باستثمار كل النوابض والحيويات التاريخية والثقافية - المكوّنة لهويتها - في ترقية وإنعاش قيم التحرر والكرامة والنمو المتكافئ والسلم العادل. وهذه العناصر متضافرةً متناسلة هي التي تجلت في انتفاضات «الربيع العربي» كشفرة عميقة وفورة حتمية، متمخضتين عن سنوات الجمر وممارسات استبدادية طال أمدها ودارت في حلقات تحكمية غير إنمائية ولا منتجة.



مرزوق بشير بن مرزوق

الكتابة في زمن الإنترنت

كل من مارس فعل الكتابة الإبداعية من شعر وقصة ورواية ونقد وغيره يمر عادةً بعدة مراحل، مرحلة الكتابة ذاتها، وهي مرحلة حصرية بين الكاتب وأدواته الكتابية وتداعيات أفكاره ومشاعره، وفيها يكون المبدع متمكناً منها ومسيطراً عليها، لأنها تخضع لإرادته وقوانينه باستثناء قوانين وقواعد الكتابة.

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة تقييم العمل ومراجعته، سواء مع نفسه أو مع المجموعات الثقافية والفكرية التي ينتمي لها المبدع، وفي هذه المرحلة يستجيب المبدع لآراء الآخرين، ومقترحاتهم، وتعديلاتهم على النص الإبداعي، ويمكن تصنيفها بالمرحلة التمهيدية لدخول العمل الإبداعي إلى عالم الجماهير والقراء.

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة نشر العمل الإبداعي، والبحث عن الناشرين والرعاة الذين سيتولون نقل العمل الإبداعي من ملكية المبدع إلى ملكية الناس، وتعتبر المرحلة الأهم، لأنها المرحلة التي سوف تشهد قبول العمل الإبداعي أو رفضه.

والمرحلة الرابعة (وربما الأخيرة)، هي مرحلة تلقي ردود الأفعال على العمل الإبداعي، وهي مرحلة اختيار العمل ومنحه شهادة النجاح أو السقوط، وهي اللحظة التاريخية التي ينتظرها المبدع للاعتراف بشرعية عمله، والإعلان عن دخوله إلى عالم الإبداع والفكر.

كانت المراحل السابقة هي ما كان يمر بها العمل الإبداعي في الزمن التقليدي أو الكلاسيكي، وهو الزمن الذي سبق ما نطلق عليه اليوم (ثورة وسائل الاتصال الاجتماعي)، هذه الثورة التي أحدثتها شبكة الإنترنت العالمية والتي أثرت على أنماط السلوك الاتصالي الاجتماعي بشكل لم يكن له سابقة في تاريخ البشرية، لقد شملت وسائل التواصل الاجتماعي كل التطورات السابقة في التواصل بين البشر، وأضافت إليها تكنولوجيا الاتصال الحديثة، ومن ضمن من تأثر بذلك مراحل الإبداع الأدبي والفكري.

يستوجب على الكاتب في مرحلته الأولى (في زمن وسائل التواصل الاجتماعي) أن يقرر فيما إذا كان يستهدف بكتابته القارئ الورقي أو القارئ الالكتروني، فلكل وسيلة شروطها وقواعدها، أما في المرحلة الثانية وهي مرحلة تقييم العمل الإبداعي، فلقد سهلت وسائل الاتصال الاجتماعي هذه المرحلة، حيث يمكن للكاتب أن ينشر مسودات أعماله من خلال مجموعات محددة ومتخصصة في مجاله الأدبي، والتي ستتولى بدورها مناقشة هذا العمل، والاقتراح على كاتبه بما يستوجب اقتراحه، ولقد أتاحت شبكات التواصل الاجتماعي إنشاء المجموعات النقاشية في كل مجال وتخصص، وهي مجموعات تشترط معايير عالية للمشتركين فيها، أما المرحلة الثالثة وهي مرحلة النشر، فلقد وسعت شبكات التواصل الاجتماعي من خيارات النشر للكاتب، حيث إن هناك ناشرين في جميع أنحاء العالم يتابعون كل ما يكتب على هذه الشبكات وهم على استعداد للاتفاق مع الكاتب على نشر أعماله، كما يملك الكاتب خياراً آخر وهو النشر الالكتروني، وبتسويق كتابه الكترونياً، أما مرحلة التقييم الجماهيري وردود الأفعال، فلقد أتاحت هذه الشبكات فرصة كبيرة لردود الاتصال من القراء ومن جميع أنحاء العالم، خصوصاً على الفيس بوك والتويتر.

بالطبع مازال الوقت مبكراً على تقييم تأثير وسائل التواصل الاجتماعي على العمل الإبداعي، وهو أمر يتطلب دراسات علمية ومنهجية، للوصول إلى نظرية علمية يمكن الاعتبار بها، والاعتماد عليها، والثقة بها كوسيلة جديدة من وسائل النشر الأدبي، لكننا في نفس الوقت علينا أن نعترف بأن هذه الوسائل لا يمكن تجاهلها أو إغفال تأثيرها المتصاعد على مسيرة أعمالنا الإبداعية والفكرية والتي نجهل إلى أي اتجاه تأخذنا إليه!!.



مئة عام من العزة

محمود المسعدي أدوار الكاتب

بين مولده في قرية تازركة التونسية عام 1911 إلى رحيله عام 2004 عاش محمود المسعدي أدواراً، وكتب نصوصاً جعلته مستحقاً للقب الكاتب بألف لام التعريف. وقد عبر الآن حاجز المئة عام ولم يزل نصه عزيزاً على قلب كل محبي القراءة العرب، ويظل فعله باقياً في أجيال من التونسيين مناضلاً ثم وزيراً للتعليم في فترة الاستقلال التي وضع فيها أسس المجانية، وأسس فيها الجامعة التونسية، هذه الأفعال أضيفت إلى نصوصه القليلة التي كتبها في فترة محدودة من حياته، وأثارت إعجاب الجميع. وربما لم يكتب عنه عميد الأدب العربي طه حسين احتفاءً بنصه المتميز «السد» فحسب، بل لتشابه لمسه بينهما، فكلاهما كانت أدواره وأفعاله تنسجم مع كتابته ومع رؤيته لدور الكتابة.

و«الدوحة» في إطار سعيها للتجديد الدائم، تقدم هذا الملف الذي ستتبعه ملفات أخرى لاستعادة رموز الأدب العربي، الأمر الذي تمارسه كذلك من خلال (كتاب الدوحة) المجاني المصاحب للعدد، في محاولة لعلاج آفة النسيان التي تعد مرضاً ثقافياً عربياً نكاد ننفرد به، إذ يقلب الإنجليز تراثهم ويجعلون من شاعرهم «شكسبير» صناعة حية مستمرة، ويفعل الفرنسيون أكثر من ذلك لرموز ثقافتهم إذ يتم الاحتفاء على مدار العام بالكاتب الذي تتصادف ذكرى وفاته أو ميلاده مع السنة، الأمر نفسه نراه في ثقافات شرقية كالفارسية التي تعيد إنتاج شعرائها الكبار دوماً.

هذا الجهد الذي نحاوله هنا، نتمنى ألا يقتصر على «الدوحة» بل نرجو أن يكون لدى كل مؤسسات الثقافة العربية من الوقت والاهتمام ما يكفي لنظرة إلى الماضي، فمن لا تاريخ له لا مستقبل له.

حوار وثيقة

الإنسان مسؤول عن إعادة خلق ذاته

أجرى الحوار - خالد النجار

تم هذا الحوار في بيت محمود المسعدي في ضاحية باردو في جلستين في ذلك المكان من الصالون المواجه لفسيفساء الشاعر الروماني فيرجيل، كانت الجلسة الأولى للإجابة عن الأسئلة والثانية للمراجعة. فقد قرأ بنفسه هذا الحوار في لقائنا الثاني ببيته وراجع بعض الأفكار وعدّل بعض الصيغ والألفاظ. كان حريصاً شديد الحرص على التدقيق اللغوي حتّى أنّه أخذني للطابق الأول لمراجعة كلمة في أحد القواميس القديمة لعله صحاح الجوهري إذا لم تخنّي الذاكرة.

يذكرني المسعدي في هذا الهوس باللغة والأسلوب وتقصّي معاني صيغ اللفظ العربي بالكاتب المصري أحمد حسن الزيات وبالناقد محمود شاكر صاحب النمط الصّعب والنّمط المخيف رغم تباعدهم في الرؤية والمعالجة. فلغة المسعدي مزيج من أساليب العرب القديمة فيها حضور قويّ للمتن القرآني ولغات الجاحظ وأبي حيان التوحيدي والمعرّي حيث لا إسراف في الكلام ولا زخرف وحيث لكلّ لفظ معنى دقيق. إضافة إلى أنّه جعل هذه اللغة تستوعب كثيراً من مفاهيم الفلسفة الألمانية في القرن التاسع عشر ممثلة في شوبنهاور وفريديريك نيتشة وأدبيات الوجوديين من سورين كيكغارد إلى هيدغير وسارتر هذه المفاهيم التي طوعها لرؤيته الإسلامية المنفتحة للكائن والوجود.

كأنّ المسعدي يقول مع الشاعر الإسباني خوان رامون خيمنيث: «أنت لا تجد في عزلتك إلا ما حملت، اليها» .. لقد حمل محمود المسعدي أشياءه ومضى إلى عزلته الاختيارية وعاش تجربة الشعر وتجربة الدين وتجربة التاريخ خارج المناخ الثقافي السائد. كتب منذ الثلاثينيات (1937) كتابه الأول «السدّ». وعندما كتب كامو من بعده «أسطورة سيزيف» لم يضف شيئاً جديداً سوى النبرة الذاتية واللون.. وقد وجد طه حسين الكتاب عسيراً طبعاً من زاويته العقلانية الديكارتية.. ولكنه لم يخف إعجابه بلغة المسعدي وأسلوبه. وسئل الطيب صالح مرة في لندن بمن تأثرت؟ فذكر المسعدي وذكر كتابه «السدّ». هذا الرجل متفرّد في كل شيء. يجلس في جزء من العالم ويعيد صياغة كل الأشياء وقولبتها فهو مسلم يعيش التناغم مع الكون. ويقول في الآن بالاضطراب المأساوي ويسميه منزلة الإنسان الحرجة. وهو صوفي بمعنى التعامل بحساسية عميقة مع الداخل مع المطلقات: الوجود والشعر والدين، يرى الوجود الحق هو الله ويقول بـ «الفعل» التاريخي. كان أحد قادة الحركة العمالية التونسية أيام الاستعمار المباشر. وهو لا يكتب القصة أو الرواية أو القصيدة وإنما يكتب نوعاً أدبياً آخر، ليس بالشعر هو وليس من النثر. وإنما هو مجرد كتابة ترقى أحياناً إلى الشعر وأخرى إلى الآبدة الفلسفيّة. ويسمي هذا النمط من الكتابة أو الشكل الأدبي: «حديثاً» يطرح من خلاله رؤاه. لذلك تجد هذه اللفظة تتكرر في كتاباته مثل كتابه الذي بعنوان وحدّث أبو هريرة. وهو أخيراً يكتب لغة متميزة كل التميز، لفظها تراثي وبنيتها تراثية ولكن فضاءها رحب وما تقوله يضرب بجذوره عميقاً في أرض الحداثة.

ثمّة في متنه حضور لمناخات الرومانسية الألمانية ممثلة في فكر شوبنهاور ونيتشة كما قرأ مبكراً سورين كيركغارد جئته بأسئلة جاهزة ومدروسة، ولكنه قال ليكن حديثنا عفوياً. ثم قال كأنه يواصل مونولوغاً سابقاً:

قرأت لسارتر «الغثيان». والذي أثر فيّ هو «فرنند سلين» وخاصة كتابه «سفر، إلى منتهى الليل». وتأثرت بمن لا ينتسب إلى الفلسفة ولكنه ممن يقع في مستوى أدبي وسط لا أقصد الأدب الوجداني الخالص بل الأدب الذي يمتزج



الشعور الداخلي بالموسيقى هو روح اللغة

فيه التفكير المعمق بالجمال الفني كأدب نيتشه ودوستويفسكي وأبسن، ومن الأدب الإسباني سرفنتيس وميغال دي أونامونو، ومن الإنكليز شكسبير. ومن الفرنسيين من تمثلت فيهم الوراثة اليونانية جون راسين وبول فاليري وبودلير ورامبو. كما أني معجب بفيكتور هيغو.. وتأثري بشاعر كبودلير أو كاتب كبول فاليري كان من ناحية الجانب الفكري والقيمة الفنية.. أما من الجانب العربي فقد أثر فيّ عمر الخيام وأبو نواس وأبو العتاهية والمتنبي إلى جانب الغزالي من خلال «المنقذ من الضلال». وقبل هؤلاء كان تأثّري بالقرآن وبالمفاهيم الجوهرية التي يقوم عليها التصور الإسلامي للإنسان ومعنى وجوده في الكون.

- حدّثني عن الجذور القصية والصدام الأول مع العالم.. أشيائه وأعني بدايات التجربة؟

كانت تجاربي الأولى هي تكوُّن الإحساس الجمالي باللغة من خلال القرآن وترتيله في «الكتّاب». وأعتقد أن أول الملكة اللغوية الموسيقى. فاذا تكوّن الشعور الباطني بالموسيقى اللغوية فإن روح اللغة تكون قد دخلت الإنسان والملكة اللغوية تكون حاصلة إذا ترنم الإنسان باطناً باللغة. ولا أعتقد أنه يمكن أن يكتب الكاتب إذا لم تتكون بنفسه بوجه من الوجوه طاقة خلق هي أشبه شيء بطاقة الملحن الموسيقي القادر على أن يؤلف ألحان تلك اللغة. وهذا من مميزات وخصائص اللغة العربية. لا أقول إنها تنفرد بها بل تمتاز بها. وهي قابلة لأن تصاغ بها الألحان التي تخدم روح الكلام والمعاني. وأحسن مثال على ذلك هو القرآن الذي لا يمكن فيه الفصل بين القيمة الجمالية للألحان والأنغام والمميزات البلاغية الأخرى والمعاني العميقة التي يخدم كلُ ذلك التعبيرَ عنها. أمّا طفولتي فقد كانت بسيطة. السنوات العشر الأولى من حياتي قضيتها في قرية «تازركة» التي لم يكن بها مدرسة. فكنت أختلف إلى الكتّاب، كنت أعيش في ظل الكتاب وجامع القرية الذي كان العنصر المثقف الوحيد في القرية. عرفت اللعب مع الصبيان في ذلك الجو القروي، وعرفت سذاجة الطفولة البريئة كما عرفت الحياة التي كونت في نفسي الشعور بخاصية مرور الأشياء والأحداث على نسق حركة الزمن الهادئة، في كثير من السكينة والاطمئنان دون اضطراب ولا قلق ولا إرهاق مما بقي مرتبطاً في نفسي بالطمأنينة والشعور باتفاق الإنسان مع الكون. ومن الأشياء التي بقيت كالصور الرمزية لهذا الشعور بالطمأنينة - وهي القضية التي عالجتها في كتاب «حديث النسيان» - تعاقب الفصول وامتياز كل فصل بظواهر طبيعية خاصة ولم يكن الاختلاط والتشابه الذي نعيشه اليوم بل كانت الحياة تمتاز بالإيقاع الطبيعي وكانت السنة أشبه شيء بسيمفونية لها فصولها المتعاقبة. كما أني أذكر شيئاً ما أزال أحن اليه وهو «بعد» الظلمات المتجسم في الليل كبعد من أبعاد الوجود الكوني. وأظن أن هذا الشعور بحسية الظلمات قد حرم منه أبناء العصر الحاضر الذين يعيشون في وهج النور الكهربائي. وأعني بذلك كله أن ذكريات طفولتي في القرية تردني إلى مفهوم الرضى بالكون على أنه الإطار الطبيعي والسليم للشعور والمغامرة والتأمل التي هي عندي الأبعاد الثلاثة للكيان الإنساني.

- ومرحلة مجلة «المباحث»؟

كانت «المباحث» مجلة متواضعة يقوم عليها بمجهود شخصي رجل كان مؤمناً بالمسؤولية الأدبية.. وكان الرجل معلماً بالمدارس الابتدائية ومن جيل محمد الحليوي وأبي القاسم الشابي والطاهر الحداد وأحمد الدرعي وزين العابدين السنوسي. وقد جعلوا لحركة «ابوللو» الشعرية وحركة المهجر الأدبية صدى بتونس. ولكن المجلة توقفت بعد بضعة أعداد. وسنة 1944 أراد صاحبها بعثها وكان عاجزاً عن مواجهة النفقات فحاول أن يجد مساعداً فكنت أنا مع جماعة من الأصدقاء والإخوان. جمعنا شيئاً من المال من جيوبنا على أساس أن نضمن لها عشرة إعداد فإذا هي ضمنت لنفسها بعد ذلك التمويل يعني أنها استجابت لحركة الواقع التاريخي. واضطلعت أنا بمسؤولية رئاسة التحرير وسخرناها لخدمة رسالة تتمثل في الدفاع عن الثقافة العربية وإقامة الدليل على أن تونس يمكن أن توجد فيها حركة ثقافية عربية إسلامية حية وعصرية يجد فيها القارئ ما يتجاوب مع تساؤلاته ومواجهاته لتحديات العصر حوله في

وقت كان يعيش فيه التونسي في جو طغت عليه هيمنة الثقافة الفرنسية واللغة الفرنسية.

- كل من يقرأ نصوصك يحس بتفردك. هناك من لمس التفرد في لغتك كطه حسين، وهناك من لمسه في فكرك كمحمد الحبيب علوان. وهناك تفرد آخر وهو أنك تكتب نوعاً أدبياً خاصاً تسميه «الحديث» فكيف تحس هذه العزلة وهذا التفرد؟

الحقيقة أن مفهوم التفرد ولا أقول العزلة شأن كل كاتب أصيل حقيقي. وهذا التفرد أو التميز إنما مرده إلى جملة مقومات الشخصية التي تميز كاتباً عن غيره وتجعل منه شخصية معينة. وتلك صفة أساسية ملازمة لمفهوم الكاتب في جميع آداب الدنيا. وأنا لا أشعر بعزلة ولا بتفرد كما تقولون، بل أشعر بأمر بديهي يتنزّل في أعماق إحساسي وهو ذاتيتي ككائن استكمل خصائص كيانه الإنساني.

- والجانب المأساوي في هذا التفرد. فأنا كثيراً ما سمعت جملة يردّدها الناس حولك وهي قولك الأدب مأساة أو لا يكون؟

أعتقد أنه العنصر الجوهري الذي حوله التحمت مقومات شخصيتي الأدبية والذي أفهمه من المأساة هو هذه المنزلة القلقة للإنسان التي شاءت الأقدار أن تجعل منه وجوداً يملك العناصر من الأصل. بل جعلته كائناً يتكون ويصنع نفسه يبدأ من لاشيء ويحقق نشوءه وينتهي بالفناء. أي أنه يضطلع بمسؤولية خلق ذاته بنفسه. والمفهوم الإسلامي الذي نشأت وعشت عليه هو أن نبدأ نشأة الإنسان الفطرة. والفطرة ليست شيئاً مكوناً معلوماً بل هي الطاقة الجمالية أو جملة الإمكانيات التي منحها الله للكائن البشري ... هي القابلية الكلية لتكيف المخلوق مع كل ما يتصوره من كيفيات الشخصية. والذات الإنسانية كسب لايبلغه ولا يصل اليه الإنسان إلا إذا شعر أنه مسؤول عن أن يكون نفسه ويضطلع بوجوده من خلال الطاقة الخلاقة التي جعلها الله فيه.

- أذكر مرة قلت لي فيها: هناك خطأ في الوعي العربي، وجعلتني أعيد التفكير جذرياً في الأسس التي قام عليها الفكر العربي في ما يسمى بمرحلة عصر النهضة على ضوء هذه الفكرة، فهل من توضيح؟.

إذا كان هناك خطأ في الفكر العربي أو في وعيه المأساوي فالخطأ يرجع فيما أعتقد إلى حصر اكتشافه في وضعه لما يسمى: «بالتخلف». أي الدرجة التي وجد نفسه فيها بالنسبة إلى غيره من الأمم الأخرى. فمرة يحكم على نفسه دون منزلة الغير وأخرى يعتز فيها بما لديه ويرى أنه مجهول القيمة، بينما القضية هي أن الوعي بمأساة مجموعة بشرية نضبت فيها بحكم التطور التاريخي قوى الخلق والابتكار كشأن بقية المجموعات البشرية التي خلقت حضارات ثم طواها التاريخ منذ الفراعنة وعهد بابل واليونان وروما وبغداد وقرطبة.. حضارات تغرب ويطويها التاريخ وتبزغ شمس حضارة أخبى.. وسبب أفول الحضارات هو نضوب طاقة الخلق والابتكار عند الشعوب. انظر إلى اليونانيين اليوم. أتمنى أن نجد في أنفسنا من العبقرية الخلاقة ما تقدر به من جديد على صنع حضارة عربية إسلامية أخرى. فأوروبا بدأت تكل. ونحن بعد عهد هرم وتعب بدأنا نسترجع الروح، وطورنا الآن هو طور استعادة الروح. المشكل الأساسي هو أن نصير من العناصر التي تخلق التاريخ.

- ألا ترى أن هناك انشقاقاً كبيراً بين لغتك وعصرك؟ هل أستطيع القول إن ازورارك عن العربية الحديثة راجع لخواء هذه اللغة الحديثة كما يرى البعض، ومن أي امتلاء فكري إذ لم يدوّن بها أيّ نصّ أساسي في حين نجد المصطلح الفلسفي العربي القديم لدى الفارابي أو ابن رشد ما يزال يتمتع بحيوية معاصرة؟

أعتقد من تجربتي أن اللغة العربية لغة حية ولغة من نوع اللغات الثقافية أو الفكرية الممتازة، بل من أبدع اللغات، لأنها قادرة على أن تعبر عن كل مكتشفات الفكر. وسبق لي أن قلت مراراً إن اللغة العربية في دقتها أشبه بالرياضيات، وتربية العقل بالعربية مثل تربيته بالرياضيات. وخلافاً لما يظن المستشرقون فالمترادفات التكرارية الجوفاء غير موجودة في لغة العرب. فلا توجد صيغة مرادفة لصيغة أخرى، وإنما الجهل باللغة في عصور الانحطاط هو الذي جعل الناس يخبطون بالعربية خبط عشواء. فإذا أخذ الإنسان نفسه بالدقة في التعامل مع اللغة العربية فسوف يجد في التعبير بها لذة. وهي لغة مطواعة للتعبير لا يجد الإنسان نشازاً بين فكره وبينها. وكلما احتجت أن أعبر عن معان دقيقة شعرت بالحاجة للغة العربية لأنها تلائم كل المقتضيات. أما ما يسميه بعضهم «لغتي» فقد جاءت من التزام الدقة في التعبير واستغلال دقائق طاقات اللغة العربية.

- كيف بدأت كتابة «السدّ» وهذا الكتاب الذي وضعك فجأة في الواجهة؟

بدأت برسالة كتبتها بالفرنسية إلى شخص كانت تربطني به مودة ثم أعدت صياغتها بالعربية.

- كيف تتم عملية الخلق لديك؟ أثناء الكتابة أم قبلها إذ تفكر في المشروع وتضع عناصره فنحن نري اليوم أن دور القوى اللاّوعية أساسي في عملية الإبداع؟

أذكر أني عندما كتبت: «حدّث أبو هريرة قال».. كانت جمل منه تصدر في محادثاتي مع أصدقائي، وفي أول مرة أكتب مذكرات وأضعها في جيبي .. ليس هناك وحي. كل الأشياء تحوم حول فكرة أساسية بحيث تكون العملية عملية حمل ومخاض. وتتكون العناصر متفرقة في الزمن ثم تتمحور حول فكرة تلخص مشكلة. أهم شيء في «حدّث أبو هريرة قال» هي تجربة تولد الإنسان. والبناء يفرض أشياء والعملية معقدة لا تخضع إلى تقنية.. الكتابة شيء حي يتكون ويتطور. في كتابي «مولد النسيان» وجدت بعض الصعوبة في الصياغة لتأملات تدور حول الموت والزّمان وارتباط معنى الفناء بالحركة والديمومة. ولكن مراحل الكتابة كانت تكشف عن بعضها.



هذا ماتبقّى في بيته ومحيطه

تونس - عبد المجيد دقنيش

من أين نبدأ الحديث عن الكاتب محمود المسعدي وكيف نسير في دروب حياته الوعرة دون أن نسقط في فخ تعاطفنا مع روائعه الأدبية.. ودون أن نجد أنفسنا محاصرين بالكم الهائل من الدراسات والحوارات والكتب التي حبرت حوله.. مهمة صعبة ومحفوفة بالمخاطر، ولكننا أرتأينا في هذه الشهادات تقديم بعض الجوانب الخفية في حياة محمود المسعدي، من خلال تلاميذه وما تبقى من أفراد أسرته وبعض أصدقائه ودارسيه ممن ارتبطت أسماؤهم بمسيرته الأدبية الزاخرة.



سميرة .. أبنة المسعدي

انطلقت الرحلة وأخذتنا الثنايا إلى الوطن القبلي وتحديداً إلى قرية «تازركة» بولاية نابل (تبعد حوالي 72 كلم عن العاصمة تونس) حيث ولد الأستاذ محمود المسعدي ونشأ حيث يقيم اليوم إخوته الثلاثة المتبقين على قيد الحياة، وهم المولدي وأدريس وعزيز المسعدي أصغر الإخوة، والذي جمعنا به هذا اللقاء فحدثنا عن بعض التفاصيل والأسرار والخفايا التي تخص محمود المسعدي والعائلة ككل.

كان جدياً ويفضل الوحدة

يقول عزيز، الأخ الأصغر للكاتب محمود المسعدي، إن أباه الحاج عبد الرحمان (توفي سنة 1964، إمام خطيب وعدل الاشهاد بقرية تازركة)، قد أنشأ أبناءه تنشئة صارمة وجدية، وعلمهم حب العلم والكفاح من أجل إعلاء راية الحق.ومثلما كان الحاج عبد الرحمان يمثل السلطة الدينية والقضائية في القرية وهو الزيتوني «نسبة إلى جامع الزيتونة» الأصيل، أثر هذا التكوين الديني الصميم في تربية أبنائه. وهو ما يذكره محمود المسعدي صراحة في إهدائه الذي صدر به كتاب «حدث أبوهريرة» حيث يقول: «إلى أبي الذي رتلت معه صباي على أنغام القرآن وترجيع الحديث بما لم أكن أفهمه طفلاً ولكني صغت من إيقاعه منذ الصغر لحن الحياة ورباني على الوجود الكريم مغامرة طاهرة جزاؤها طمأنينة النفس الراضية في عالم أسمى فأسمى وفي أثناء ذلك كله علمني بإيمانه سبيل إيماني».

ويضيف عزيز المسعدي: تتكون أسرتنا من ثمانية أبناء هم على التوالي محمد ومحمود وحامد ووحيد وميمون والمولدي وإدريس ومحدثكم عزيز. وكانت علاقة الابن محمود بأبيه الحاج عبد الرحمان علاقة قوية يسودها الاحترام والجدية وتوطدت هذه العلاقة بعد أن نبغ الابن محمود وتفوق في دراسته وهو ما زاده حظوة كبيرة عند أبيه.. أما علاقة محمود ببقية إخوته فقد كانت علاقة عادية يسودها الاحتشام والهيبة، خاصة بعد أن تقلد محمود مناصب سياسية رفيعة، وأصبح كاتباً معروفاً. وهو بطبعه قليل الكلام ويفضل الوحدة والأخ الوحيد الذي يدخل في بعض النقاشات السياسية مع محمود هو وحيد، ويؤكد عزيز المسعدي على أن هذه النقاشات تقتصر على بعض الجوانب السياسية دون أن تدخل عالم الكتابة والأدب. وبقيت هذه العلاقة الجدية والصارمة بين محمود وإخوته حتى آخر أيام حياته؛ ولذلك بقيت صوره مع العائلة نادرة ولم نتمكن من الحصول على أي صورة عائلية.

ويقول محدثنا عزيز إن الأستاذ محمود المسعدي تأثر كثيراً لموت والده ومما يذكره في علاقة الابن محمود بالأب هو أنه في إحدى رسائله لوالده «وكان محمود وقتها في فرنسا» قال له «لماذا لا تغادر يا أبي تازركة وتنتقل إلى العيش في تونس خاصة وأنت إنسان متعلم ومثقف وستجد مكانتك الحقيقية في تونس وتنفتح لك آفاق أرحب. فيجيب الأب بحكمته الرصينة ونظرته البعيدة قائلاً: إذا كان الله قد منّ علي بهذا العلم وأكسبني هذه الثقافة فلا يجب أن أغادر ناسي وأهلي وأترك قريتي تتخبط في الظلام، وإنما يجب عليّ أن أنفعهم بعلمي وأساعدهم في شؤون دينهم ودنياهم. وكما أنت توظف علمك وثقافتك بطريقتك فأنا أيضاً أريد أن أوظّف معارفي بطريقتي وفيما أراه صالحاً»؟. وقد بقي محمود المسعدي متأثراً بهذه الرسالة وهذا الكلام، وبقي ينظر إلى أبيه نظرة الإكبار والاحترام، ويجلّه بوصفه معلمه الأول حتى آخر أيام حياته.

> العلاقة بين المسعدي وإخوته كانت جدية وصارمة، ولم تخلف تراثاً من الصور العائلية

طيب المعشر ورقيق الإحساس

ومن تازركة إلى تونس العاصمة، وتحديداً إلى ضاحية قرطاج حيث طرقنا باب السيد سليم بن غازي(93سنة) صهر محمود المسعدي ولنسترجع معه ومع زوجته سميرة بن غازي ابنة المسعدي تربية بعض الذكريات والتفاصيل العائلية.



الحفيدة

بحسرة كبيرة وتأثرٍ واضح، يروي سليم قائلاً: «سي محمود كان نعم الصهر ونعم الأخ ونعم الصديق وقد تطورت علاقتي معه واكتشفت صفاته الجليلة ونبله ورقته بعد أن انتقل إلى العيش معنا أنا وابنته في بيتي بقرطاج سنة 1994 بعد أن توفيت زوجته السيدة شريفة بسنتين. وقد أقام معنا إلى أن توفي سنة 2004. وقد كانت هذه السنوات العشر التي قضاها برفقتنا من أحلى الأيام. فقد كان حلو المعشر، ورقيق الاحساس ولطيف المعاملة، رغم صرامته الظاهرة. ولكنه كان يحب الأطفال كثيراً ويداعب أحفاده ويلاعبهم ويحرص على وجودهم بقربه دائماً، وكان أقرب أحفاده إلى قلبه ابنتي آمنة التي كان يحبها كثيراً ويغمرها بعطفه وهداياه وهي اليوم مهندسة معمارية. ومن الطرائف التي أتذكرها عن الأستاذ محمود هو أنه كان مولعاً كثيراً بالصيد ويخرج دائماً صحبة أصدقائه إلى الصيد في منطقة الوطن القبلي وغاباتها الجميلة، وأذكر أنه من فرط تعلقه بحفيدته آمنة أخذها مرة معه إلى الصيد وبينما كان بصدد الصيد وأسقط حمامة انفجرت حفيدته آمنة بكاء وقالت له ببراءة الأطفال كيف تقتل هذه الحمامة البريئة وماذا سيفعل صغارها إن هي ماتت، فتأثر سي محمود كثيراً بكلامها وأصبح يواسيها ويقنعها بأن سيداوي الحمامة ويرجعها إلى صغارها».

ويواصل السيد سليم حديثه في حضور ابنة المسعدي سميرة (مولودة سنة 1930): «كان صهري محباً للفن والإبداع والأدب ويعشق الكتب ويكرس كل وقته في القراءة والكتابة والبحث عن الكتب النادرة والمخطوطات، وكان كثيراً ما يزوره أصدقاؤه من الفنانين التشكيليين والكتاب والنقاد ويجمعهم مجلس أدبي في بيتي، حيث تدور نقاشات أدبية إبداعية كثيرة، كما تحضر النكات، أيضاً فقد كان سي محمود يحب المزاح مع أصدقائه وأكثرهم قرباً إلى قلبه الرسام الكبير المرحوم الزبير التركي الذي كان يزوره يومياً تقريباً، بالإضافة إلى الرسام عمار فرحات والفنان التشكيلي الهادي التركي، ولا أنسى كذلك الناقد توفيق بكار والباحث والروائي محمود طرشونة والكثير من الأصدقاء الآخرين الذين لا أذكرهم الآن». وطوال فترة حديثه كان الأستاذ سليم يشير إلى اللوحات التشكيلية الكثيرة والنادرة التي كانت تزين جدران الصالون والمنزل ككل، وتحمل تواقيع كبار الفنانين التونسيين وكذلك الأوروبيين.

وعن طقوسه الخاصة في الكتابة يقول سليم بن غازي عن صهره: «كان سي محمود عاشقاً للكتب والكتابة بصفة غريبة، وكان أقرب كتاب إلى قلبه وهو دائم الرجوع اليه (كتاب الأغاني) لأبي فرج الأصفهاني. وأما طقوسه في الكتابة فقد كنت ألاحظ عليه من حين لآخر، حين تفاجئه فكرة أنه يبحث على أي شيء أمامه ليكتب فيه أفكاره فيتلقف أوراق السجائر أو أوراق الصحف والمجلات، التي تكون أمامه، ليسجل عليها ما يخطر بباله. وكان صهري كثير التدخين بدرجة كبيرة ولا يكف عنه حتى وهو مريض وأظن أنه هو الذي عجل بتدهور صحته». ويستطرد محدثي قائلا «سي محمود كان يطالع أيضاً كثيراً باللغة الفرنسية وينفتح على الآداب العالمية وكان يمكن أن يكون كاتباً كبيراً بالفرنسية لو أراد».

قال سليم في حضرة ابنته التي انضمت إلى جلستنا «سي محمود كان يحب الاستماع إلى محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وصليحة التونسية والهادي الجويني» وهنا خرجت سميرة من صمتها قائلة: «أبي كان يعشق الاستماع إلى السيمفونيات العالمية وخاصة موزار وبتهوفن وقد كان يحرص على حضور العروض الموسيقية الراقية حين كان يدرس في باريس، ولكن تبقى أغنية أبي محمود المفضلة في كل الأوقات هي أغنية «لا تكذبي» بصوت نجاة الصغيرة».

وأما عن بيت محمود المسعدي في ضاحية باردو، والذي يضم مكتبته أيضاً فيقول السيد سليم: «بعد أن توفيت زوجة سي محمود سنة 1990 وانتقل إلى العيش معنا بقي بيته مفتوحاً إلى أن توفي، وهو اليوم مغلق وأنا وابنته مسؤولان عنه، وللأسف الشديد لم أتمكن من تنفيذ وصية صهري الشفوية التي طالبنا فيها بإهداء مكتبته إلى المكتبة الوطنية وقد تعطلت الأمور بتقدمي في السن وبعض الملابسات الغامضة والاختلافات العائلية».

الأستاذ الصارم

ومن العائلة ننتقل إلى أصدقاء محمود المسعدي وتلامذته، تحدثنا إلى المفكر والباحث محمد اليعلاوي وهو أحد تلامينه المميزين ورفيقه فيما بعد في مجلس النواب وخليفته في وزارة الثقافة أيضاً في فترة لاحقة. يقول الأستاذ اليعلاوي: «تتلمذت على يدي الأستاذ محمود لمدة سنة في المدرسة الصادقية وكان ذلك سنة 1947 وقد كان له فضل كبير علينا وكان لا ينطق إلا بالعربية الفصحى ولم نسمعه أبداً يتكلم بالعامية والدارجة التونسية. وكان جدياً وصارماً ولم تكن العلاقة معه سهلة ولا ينشرح الطالب معه، وله في المقابل عيب كبير وهو أنه لا يهتم إلا بالتلاميذ المتفوقين في العربية في صفه وأما البقية فيطرحهم



سليم بن غازي مشيراً إلى الأريكة: ها هنا كان المسعدي يجلس

ولا يعتني بهم ولذلك فهو حسب رأيي لم يكن ذا بيداغوجية عالية. ورغم ذلك فقد استفدنا كطلاب من ثقافته الواسعة ومن طريقته الحديثة في التدريس وشممنا رائحة الإبداع في هذه الطريقة وإلمامه بالأدب العربي القديم وتفتحه على الآداب العالمية وخاصة الأدب الفرنسي والفلسفة الألمانية، وقد سمعت لأول مرة بالفيلسوفين نيتشه وشوبنهاور عن طريق محمود المسعدي، وهنا في درس العربية وليس في درس فلسفة! وكان له اهتمام خاص بالمتنبي وأبي العتاهية وأبي نواس وابن الرومي والمعري. وهنا أستغرب أنه لفرط حبه للشعر لم يعرفنا أو يستشهد بالشابي. وأما في النثر فقد اهتم اهتماماً خاصاً بكتاب كليلة ودمنة وخاصة بالمقدمتين فيه وهما باب برزويه الطبيب وقد استخرج منه معاني فلسفية بديعة، فضلاً عن المقدمة الثانية لكليلة ودمنة.

ومن الحكايات التي أذكرها هو أنه زارنا مرة وفد طلابي من ليبيا برئاسة أستاذ مصري يدعى فهمي، على ما أظن، وأقمنا لهم أمسية واحتفالاً فأخذ الأستاذ فهمي الكلمة، وفي سياق حديثه عاب على التونسيين تخليهم عن ثقافتهم العربية وتفرنسهم وأخذهم بالثقافة الغربية،فاستأنا كطلاب وحضور من هذا الاتهام وصرنا نصيح «مسعدي..مسعدي..» كي يرد عليه، فصعد محمود المسعدي المنصة وألقى خطبة مرتجلة دافع فيها عن تمسك التونسيين بثقافتهم العربية ونضالهم ضد التفرنس، ورد كما يجب أن يكون الرد، خاتماً خطبته بقوله: «هذه تونسنا أحب من أحب وكره من كره». فانشرحنا لهذا الرد وعاد الهدوء للقاعة، وهذا دليل على الحظوة الكبيرة التي كان يحظى بها محمود المسعدي بين الطلاب والأساتذة على حد سواء حتى قبل أن يعرف ككاتب ومبدع.

وربما تعود هذه الحظوة الكبيرة أيضاً إلى مجلة المباحث التي كان هو مديرها ومحركها صحبة مجموعة من الأساتذة الزيتونيين والصادقيين(نسبة إلى المدرسة الصادقية)، وقد ورث هذه المجلة عن المرحوم محمد البشروش سنة 1944 وبقيت تصدر حتى سنة 1947.وهنا لابد أن يعرف القراء العرب أهمية مجلة المباحث في الكفاح الوطني الثقافي».

كان يحقد على بورقيبة ويلعنه خاصة بعد أن خرج من الوزارة

ويسترسل الأستاذ محمد اليعلاوي في استحضار ذكرياته مضيفاً: «ومن الأشياء التي لم تعجبني من محمود المسعدي وكنت وقتها وزيراً للثقافة وخلفت الأستاذ الشاذلي القليبي، وكنت أزوره من حين لآخر في بيته بباردو صحبة الصديقين حمادي الساحلي والجيلاني بالحاج يحيى،من الأشياء والتصرفات والمواقف التي لم تعجبني منه، خاصة بعد أن خرج من وزارة الثقافة والتربية هو أنه كان يحقد على الرئيس بورقيبة وكأني به لم يلتزم باللعبة السياسية التي تقتضي أن أسمي وزيراً اليوم وأعزله غداً. وفي إحدى هذه الزيارات دخلنا عليه فوجدناه يشاهد خطاب بورقيبة في التلفاز ويلعن بورقيبة، متفوهاً بألفاظ عنيفة يوجهها إلى بورقيبة وقد أصبت بالحرج الكبير وقتها، نظراً لأنني كنت وزيراً للثقافة في حكومة بورقيبة.

الأدب منشىء للكيان

مدخل إلى أعماله

د. محمود طرشونة

لمّا طلبت منّي مجلّة «الدوحة» مشكورة تقديم مجمل تآليف المسعدي، تهيّبت الأمر لأنّه ليس من اليسير تقديم ما يقارب الألفي صفحة من إنتاجه في صفحات معدودات دون اللجوء إلى أقصى ما يمكن من الاختزال والتكثيف. ذلك لأنّ عطاء محمود المسعدي تواصل ما يفوق السبعين سنة من 1930، تاريخ نشره تمثيلية «بظاهر القيروان» ومقالاً يدعو فيه إلى توظيف التراث العربي، وهو دون العشرين من عمره، إلى وفاته في 16 ديسمبر 2004. وقد جمعت «أعماله الكاملة» وحقّقت المخطوط منها وصنّفتها ونشرتها وهو لا يزال على قيد الحياة، فسعد بها كثيراً. وكنّا اتفقنا على استبعاد كلّ النّصوص والخطب السياسية التي ألقاها بصفته وزيراً للتربية، ثم وزيراً للثقافة، ثم رئيساً للبرلمان التونسي، ولم نَسْتَبْقِ غير الأعمال الإبداعية والنقدية والعلمية والفكريّة باللغتين العربية والفرنسية لأنّها هي الوحيدة التي تعكس آراءه ومواقفه من قضايا الراهن وأسئلة الوجود وأساليب الكتابة الأدبية.

1 – النصوص الإبداعية

لما سُئلت يومَ قدّمته في الجامعة التونسية بمناسبة منحه الدكتوراه الفخرية بعد وفاته بأربع سنوات: «ماذا يبقى من المسعدي؟»، صنّفت مجمل أعماله إلى أربع منظومات: إبداعية، ونقدية، وعلمية، وفكرية، واعتبرت الأولى من الأعمال الأدبية الخالدة في التراث الإنساني. وليس معنى ذلك أنّ المنظومات الأخرى زائلة ولكنّها أكثر ارتباطاً بالظروف الراهنة فلا ترتقي إلى الروائع الفنيّة التي دفعت جملة من النقاد العرب بمناسبة إحدى الندوات التي تناولت أعماله بالبحث إلى اقتراح ترشيحه لجائزة نوبل. وكان في نظرهم لا يقلّ قيمة عمّن نالها من الشرقيين والغربيّين والأفارقة.

ونجد أعماله الإبداعيّة مجمّعة في الجزء الأوّل (478 ص) من أعماله الكاملة الصادرة في طبعتها الأولى في 2002 - 2003، وفي طبعتها الثانية في 2011. وإذا رمنا تصنيفها إلى الأجناس الأدبية المعهودة وجدناها عصيّة عن التنصنيف لأنها تتمرّد عليها جميعاً ولا تعترف بالحدود الفاصلة بين جنس أدبي وآخر. ويعود تاريخ كتابتها إلى سنة 1939 بالنسبة إلى رواية «حدّث أبو هريرة قال...» (المنشورة كاملة لأوّل مرة سنة 1973)، وإلى سنة 1940 بالنسبة إلى مسرحيته «السدّ» (ط.1، تونس 1955)، وإلى 1945 بالنسبة إلى «مولد النسيان» (ط.1، تونس 1974). أما رواية «من أيّام عمران» (ط.1، تونس 2002) فيعسر تأريخها لأنه كتبها على رقاع صغيرة في أوقات متباعدة قد يكون آخرها في التسعينيات من القرن الماضي. كذلك أقصوصتاه «المسافر» (1942) و«السندباد والطهارة» (1947)، هما غير مؤرختين، شأنهما في ذلك شأن تأمّلاته الموجزة، في حين أمكن ضبط تاريخ تمثيلية «بظاهر القيروان» بسنة 1930 كما ذكرنا.

ذلك، إذن، مجمل كتاباته الإبداعية: أربع «روايات»، وأقصوصتان، وتمثيلية، وما يقارب ثلاثمائة من التأمّلات التي صنّفناها ضمن أعماله الإبداعية لأنها من جنسها أسلوباً وأفكاراً ولكن في شكل مختلف، ولأنّها مكمّلة ومبلورة للعديد من مضامينها.

وإذا شئنا أن نبحث عن خيط رابط بين مختلف أعمال محمود المسعدي الإبداعية، وجدناه في محور الإرادة المحرّكة لكافة الشخصيات الرئيسة والموجّهة لأقوالها وأحوالها وأفعالها؛ فهي إرادة الخلق في السدّ، وإرادة الخلود في مولد النسيان، وإرادة المطلق في «حدَّث أبو هريرة قال...»، وإرادة الفعل في «المسافر»، وإرادة طهارة الأعماق



المسعدي مع طرشونة

في «السندباد والطهارة»، وإرادة الحريّة في تمثيلية «بظاهر القيروان». ومعلوم أن الخلق والخلود والمعرفة والمطلق والطهارة والحرية، هي من صفات الله التي أراد الإنسان مشاركته إيّاها لأنّ الإنسان خليفة الله على الأرض، ولأن الله خلقه على صورته مريداً حرّاً خالقاً خالقاً، طاهراً عارفاً، ولكنه فرض عليه حدوداً لا يمكنه تجاوزها، فأصرّ في إبداع المسعدي على تجاوزها، فعجز، فكانت مأساته، مأساة الصراع داخل الإنسان بين إنسانيته (وحتى حيوانيته) وتوْقه لبلوغ أعلى المراتب بإرادته وعزيمته. لذلك ما فتئ المسعدي يردّد «الأدب مأساة أو لا يكون». هي مأساة الصراع وتجدّد التجربة والأمل في الفوز الكبير، وليست مأساة الهزيمة والخذلان والطمأنينة. ولذلك كان غيلان يردّد في السدّ: «لا تكون الطريق طريقاً حتى تكون بلا نهاية»، وكان يصيح بأعلى صوته: «ليس في الحدود والعراقيل حدّ واحد، ولا عقال واحد، يعجز عن كسره العزم». وكان أبو هريرة يقول لريحانة: «وددت من زمن بعيد لو أنّي علّقت بين السماء والأرض، أو أني جلست على قمّة جبل وقد طلّقته فطار»؛ لذلك يوم دعاه هاتف في حديث البعث الآخر:

أنّا الحقّ يناديك

أنا الشوق طغى فيك

أجابه والسعادة الروحيّة تغمر كيانه:

أيا حقّ لبيّك

أنا الآن إليك

ولا يختلف تَوْق مَدْين في «مولد النسيان» عن هذا المطمح الكبير، إذ سألته ليلى: «وتريد أن تقتل الموت؟» فأجاب: «نعم يا ليلى. أريد أن أقتل الموت، لأن الأبد واجب والحياة»، فركّب عقاراً لنيْل الخلود وجرّبه على نفسه، وتوهّم برهة أنه قضى على الموت، ولكن سرعان ما انحلّ الجسم وانهار.

وإنّ أهمّ ما في هذه الأعمال الإبداعية، فضلاً عن هذه الأفكار الرائدة والمريدة، وكسر الحواجز الفاصلة بين الأجناس الأدبية المعهودة، كتابتها على غير مثال، لغة وأسلوباً، أجمع نقاد المسعدي على أنهما متفرّدان، فهي لغة لا تقطع مع التراث ولا تحاكيه بل تغنيه وتضيف إليه الكثير من الأبعاد والإيقاع.

2- العمل العلمي

هو بحث أكاديمي لنيل دكتوراه الجامعة بباريس، فرغ منه سنة 1957 ونشره بالفرنسية سنة 1986 ثم بالعربية سنة 1992 بعنوان «الإيقاع في السجع العربي»، حاول فيه استخراج الآليات التي بها يتحول النثر المرسل إلى سجع، وهو تنظير يضاهي ما فعله الخليل بن أحمد بالنسبة إلى الشعر. فقد حلّل فيه خصائص السجع الخارجية ثم أساليب التأليف الإيقاعي والبناء النحويّ داخل الفقرات مركّزاً على الإيقاع العددي والكمّيات الصوتية التي يتركّب منها كل جزء معتمداً جداول إحصائية مع إشارات مبثوثة إلى القيم الدلالية التي يحدّدها الإيقاع، واعياً بوجود علاقة بين «خاصية الجرْس النغميّة والمعنى المقصود»، معتمداً منهجاً استقرائياً يجمع بين التحليل والتركيب اعتبره شخصياً «هيكلياً بنيويّاً»، واعتبره غيره شكلانياً، واعتبره آخرون أسلوبياً، ورأى أحد دارسيه أنه يوافق المنْجز الألسني وأنه «استند إلى تأسيسات تراثية كما استند إلى تأسيسات لسانية حديثة....».

ويتمثل أهمّ ما توصل إليه من استنتاجات في ضبط جملة من أركان السجع هي الازدواج، والقافية، والتعادل، ومراعاة طول الفقرات، والترديد أو الترجيع الدّوري، والتوازن أي التماثل في الوزن، وتناظر الرتبة في التركيب، والمقابلة، وأخيراً

التطويع أي «تطويع التركيب النحوي لمجاراة التركيب الإيقاعي». وأهمّ هذه الأركان على الإطلاق من حيث الإضافة العملية هو الرابع أي «مراعاة عدد المقاطع المتراوحة بين ستّة وأربعة عشر مقطعاً.. وهو الحدّ الأقصى الذي يلائم الطول الطبيعي للتنفس العادي الجاري دون إغراق ولا إجهاد.

3- المؤلفات الأدبية

تندرج أعماله الإبداعية لا محالة ضمن هذه المنظومة، ولكنّنا أفردناها بكشف خاص لتفرّدها.

والكتابات الأدبية هي المحاضرات والدراسات النقدية التي أنجزها محمود المسعدي منذ الأربعينيات، نضيف إليها جميع الحوارات التي أجرتها معه صحف ومجلاّت وقنوات إذاعية وتلفزيّة، تناول فيها قضايا الأدب العربي.

وتشمل هذه المدوّنة الأدبية كتابه المنشور سنة 1979 بعنوان «تأصيلاً لكيان»، وكذلك كامل المجلّد الثالث من «الأعمال الكاملة»، نضيف إليها الجزء الرابع المكتوب بالفرنسية مستثنين منه بالطبع بحثه الأكاديمي في الإيقاع في السجع عربي.

وقد تضمن كتاب «تأصيلاً لكيان»، جملة من المقالات النظريّة في مفهوم الأدب وحدوده، ومحاضرات في معنى الالتزام الأدبي وحريّة الأديب وفنّ النثر ولغة الكتابة الأدبية كما تضمن دراسات تطبيقية على نصوص عربية قديمة مثل نصوص المعرّي وأبي الفرج الأصفهاني، وغربيّة حديثة مثل نصوص بول فالري، وبرنار شو، وأندري مالرو، وألان، وغيرهم. وأهمّ ما بينه في هذه المحاولات هو أن «الأدب منشئ للكيان» وليس مجرّد انعكاس لواقع اجتماعي، وأنه لا يمكن تسخيره لخدمة إيديولوجية ما أو اتجاه سياسي ما. وألحّ على ضرورة تماهي الناقد مع النصوص التي يتناولها بالنقد والتحليل.

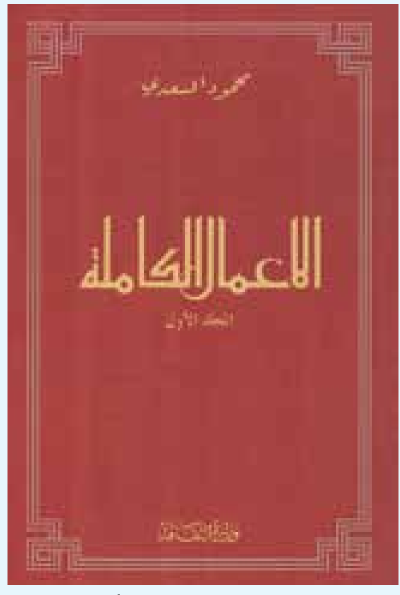
أمّا الجزء الثالث من «الأعمال الكاملة» (445 ص)، فإنّه يحوي في قسمه الأوّل جملة من المقالات والرسائل والمحاضرات التي ألقاها في القاهرة (1957)، ودمشق (1975) وطرابلس (1977)، وفي كلية الطب بتونس حول النظام الجيني ونشأة الحياة، وحوارات أجرتها معه صحف ومجلات تونسية وعربية أهمّها الآداب (لبنان)، والأقلام (العراق)، والأصالة (الجزائر)، والعربي (الكويت)، والكرمل (فلسطين)، وأخبار الأدب (مصر)، والندوة، والصباح، والشعب، والحياة الثقافية، والفكر (تونس)، إلخ... وقد تناولت المحاضرات والحوارات رسالة المثقف في المجتمع، ومنزلة العلم والإيمان في الحضارة والإسلام، ومسؤولية الاضطلاع بالحياة، ودقائق اللغة العربية، والأصالة والمعاصرة، والغزو الثقافي، وحدود العقل الإنساني، وكرامة الوجود، والنظام العالمي الجديد، والإلهام والشعور الباطني، فضلاً عن قراءته لأعماله الإبداعية ومواقفه الفكريّة.

4- المؤلفات الفكريّة

لم يفردها محمود المسعدي بكتاب خاص ولكنّها مبثوثه في كامل مؤلفاته المنكورة، ويندرج هنا في نطاق رفضه للحدود بين الأجناس الأدبية، فالسؤال واحد والجواب عنه يتخذ أشكالاً متنوّعة، سؤال واحد سخّر له كامل طاقته وجعله المحور الذي تدور عليه رَحى إنتاجه:«من أنا؟ ومن أين جئت؟ وممّن أنا؟ وأين السبيل منّي إليّ أو منّي إليك؟ فمنّي إلى الكون وإلى ما وراء الباب الذي وراءه العدم؟» فكان يرى أن السؤال هو المنشئ لكينونة الإنسان، وأنّه دائم لا يعرف الانقطاع:«إذا كنت تريد أن تكون، وأن تكون إنساناً، فاجعل كلّ حياتك سؤالاً، وكلّ طريقك سيْراً لا يَني».

أمّا التأمّلات فقد بلغ عددها 111 بالعربية و175 بالفرنسية، وهي تُظهر وجهاً جديداً للأستاذ محمود المسعدي لم يظهر جليّاً في كامل مؤلفاته السابقة، هو جانب الحكيم الذي حنّكته تجارب الوجود، وابتعد عن كلّ الأنشطة التي مارسها طيلة نصف قرن، فصار ينظر إلى الدنيا بعين التفلسف والتفكّر في المصير. منها قوله: «الحياة صيْرورة وديمومة وفناء. والكيان وعْي وسؤال»، وقوله:«المعرفة عقل وعلوم، والأديان تصديق وقبول».، وقوله: «أقسى الشقاء الكفر الأعمى، وأقسى البلادة الإيمان السائج»، وأخيراً: «آفة الأدب اللفظ إذا انتفخ وطغى».

وفي الختام ننكّر أن هذه المؤلفات صارت منذ الخمسينيات موضوع دراسات كثيرة وندوات ورسائل جامعية، وكتب عنها ما لا يقلّ عن أربعين كتاباً وثلاثمئة مقال، فضلاً عن ترجمتها إلى العديد من اللغات كالفرنسية، والألمانية، والروسية، والإسبانية، والهولنديّة، وغيرها.



الأعمال الكاملة بالعربية والفرنسية

حدَّث أبو هريرة قال

كتاب خارج التصنيف

أ.د. الكسندر كينش

ترجمة - د. وجدان الصائغ

ليس من السهل أن نثبت طبيعة الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه نص (حدَّث أبو هريرة قال) للكاتب التونسي محمود المسعدي، وقد أشار المؤلف نفسه إلى أنه كتاب[1]، وبعض الأحيان إلى أنه رواية[2]. وأطلق عليها الناقد التونسي توفيق بكار مصطلح (قصة) في تقديمه لنص (حدَّث أبو هريرة قال) عام 1978 وأشار في معرض حديثه عن أسلوب المسعدي في استخدام الزمن قائلاً «قياساً بزمن صدوره فإنه يمكن القول إن تقنياته اقتربت من تقنيات الرواية الجديدة في فرنسا»[3]. وقد يتفق كل من يقرأ (حدَّث أبو هريرة قال) على أن توفيق بكار قد أجاد في مقدمته حين أشار إلى التوظيف الإبداعي للزمن في إطار النص من جانب. إلا أنه من الجانب الآخر لا يتفق أي القارئ مع ما ورد في مقدمة توفيق بكار من مقارنات بينها وبين الرواية الجديدة في فرنسا التي ظهرت بعد أن كتب المسعدي نصه بما يزيد على عشرين عاماً[4] لاسيما وأن القارئ سيلمس سريعاً اكتمال حبكة (حدَّث أبو هريرة قال) المرتكزة إلى شخصية (أبي هريرة) كشخصية مركزية بخلاف ما ورد في الرواية الجديدة في فرنسا التي تهمش البطل ليشكل العالم الخارجي مركزاً للعمل الروائي[5]. ومثل ذلك ينسحب على الوعي الفكري الملتزم للمسعدي الذي بدا واضحاً للقارئ وأن لم يعلن عنه الكاتب صراحة وعلى عكس الرواية الجديدة في فرنسا التي تسعى واعية إلى إلغاء الالتزام الفكري من النص الروائي[6]. وبالمحصلة فإن اقتراب نص المسعدي من ما يسمى بالرواية الجديدة يبدو مصادفة محضة.

وأما بشأن تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه نص (حدَّث أبو هريرة قال) فإنه يتبين ما يلي : أن هناك عدة صعوبات واجهت النقاد والقراء على حد سواء إزاء مسألة تحديد الجنس الأدبي للنص والتي حصلت بسبب الفارق الزمني الكبير نسبياً بين زمن كتابة النص وزمن نشره، فرواية أو قصة (حدَّث أبو هريرة قال) كتبت عام 1939، ولكنها نشرت عام 1973، ولذلك فقد وضعت على طاولة النقد في ضوء نظريات علم الجمال التي كانت سائدة في السبعينيات وما بعدها بدلاً من النظر إليها



مع رفيقة العمر .. صورة في إطار

وفقاً للسياقات النقدية التي تزامنت مع كتابة نص المسعدي في أواخر الثلاثينيات. ومن هذا المنطلق يمكن النظر إلى اللبس التاريخي الذي ورد في مقدمة توفيق بكار بشأن طبيعة الجنس الأدبي لهذا النص على أنه رواية جديدة قد حدد وفقاً لمعايير لاحقة تجلت بعد عدة عقود من كتابة هذا النص[7].

وعلى سبيل الاستدلال فإن بعض النقاد ممن ربطوا بين نص (حدَّث أبو هريرة قال) وبين الوجودية الفرنسية لكامو وسارتر[8] قد جانبهم الصواب لأن الوجودية الفرنسية لم تتبلور كمدرسة فكرية وأدبية واضحة المعالم زمن كتابة المسعدي لنصه (حدَّث أبو هريرة قال) لاسيما وأن رواية سارتر (الغثيان) نشرت عام 1938 ورواية كامو (الغريب) نشرت عام 1942 ورواية هوم رفولت (الإنسان المتمرد) نشرت عام1951[9]. كما أن بعض النقاد وجدوا في المسعدي مصلحاً اجتماعياً وسياسياً وثقافياً ساعياً للتجسير بين الثقافة العربية الإسلامية والتراث مع حفاظه على الإطار المرجعي الرئيسي للمواقف الأخلاقية والفكرية الشائعة في زمن المسعدي من جانب، ومن الجانب الآخر تكريس مطالب الحداثة العربية التي استقت مبادئها من إنجازات الغرب الأوروبي[10] مثل الوعي بالتراث وبالأمكنة التاريخية ونبرة أسطرة الشعر. كما أن بعضهم الآخر - وأقصد النقاد - قد حللوا انشغالاته بالرحلات الفكرية لشخصياته وأسئلتهم المجازية خلال رحلة البحث عن الحقيقة والحكمة في الفلسفة الإسلامية الوسيطة إذ ربطوا على سبيل المثال بين شخصية (أبو هريرة) وشخصية حي بن يقظان في صياغة ابن سينا (ت 1037) وفي صياغة لاحقة لابن طفيل (ت1185)[11].

فضلاً عن أن العديد من دارسي الأدب والنقاد في الغرب والعالم العربي أشاروا إلى توظيف المسعدي الواضح للصور الفنية والمصطلحات الصوفية لنقل أفكاره. فعلى سبيل المثال قدم الدكتور محمد صلاح العمري حجة قوية بشأن شاعرية المسعدي وبشأن رؤيته للعالم من خلال صوفية أفكاره وصوره الفنية[12] وهي قراءة ترتكز إلى رؤية أكاديمية معرفية حول التصوف وتاريخه عبر مصادره التي كانت متاحة له وقت تحليله لنص (حدث أبو هريرة قال) في نهاية التسعينيات وبداية الألف الثالثة. ولذا فإلى حد ما، فإنها تنطوي على مفارقة تاريخية أيضاً، لأن دراسة المسعدي نفسها للتصوف تأخذ مكاناً مبكراً جداً وكما اعترف هو نفسه، مشيراً إلى أنه تأثر بمقترحات التفسيرات للتصوف من خلال المستشرق الفرنسي المعروف لويس ماسينيون (1883 - 1962)[13].

كل هذه الآراء النقدية القيمة للإرث الأدبي الذي خلفه المسعدي ساعدت على إضاءة جوانب مهمة من عالمه الفكري وهويته الثقافية المنتجة لنصوصه الملهمة. وسنركز في هذه المقالة على ما نعتبره أهم الممكنات التأويلية لأعماله الإبداعية. وعليه فإننا سوف نقترح بعض الاقتراحات التجريبية التي تتعلق بطبيعة جنس نص (حدَّث أبو هريرة قال) من جانب ومن جانب آخر تتعلق بمرتكزات المهاد الفكري التي بني عليها النص. وسنترك الكلمة الأخيرة للقارئ لإصدار الحكم على رؤانا وعلى الصلة المعاصرة لرؤى المسعدي التي انعكست على الرحلة الفكرية والروحية لبطله (أبي هريرة).

وقياساً بالحيز الكبير الذي شغلته الدراسات الأدبية التي



مع عميد الأدب العربي طه حسين

حللت المنجز الأدبي للمسعدي نجد أن أغلب الدراسات حاولت أن لا تموضع روايته في سياق عصرها ونادراً ما نجد دراسات تناولتها ضمن سياقها التاريخي. ومن تلك الدراسات مقالة روبن اوستل عن (محمود المسعدي والجيل التونسي الضائع) التي أبرزت حياة المثقف التونسي وجيل أضاعته الحروب وطحنته أحزانها في الفترة الفاصلة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية إذ لمست أوجه التشابه بين تفاصيل نص (حدَّث أبو هريرة قال) وحياة الجيل التونسي الضائع وخصوصاً مكابدات المتنورين مثل الإصلاحيين والمثقفين التونسيين الذين عجزوا عن تحقيق تطلعاتهم بالنهوض بتونس. ويشير اوستل إلى أن أعمال المسعدي «في بعض جوانبها عبارة عن مرثاة مفجعة لهذا الجيل الضائع»[14] ونحن أميل إلى رؤى اوستل بشأن امتلاك (حدَّث أبو هريرة قال) رؤية سوداوية للجهود الإنسانية إذ عكس المسعدي خيباته على بطله (أبو هريرة) حتى بدت وكأنها مأساة.. هذه الكلمة التي ترددت وانتشرت بشكل واضح في هذا النص وسواه من كتابات المسعدي الأخرى إذ يجد أن المأساة هي المحرك الأساس للعملية الإبداعية[15] نورد على سبيل المثال ما قاله بهذا الشأن في مقاله عن أبي العتاهية: «الأدب مأساة أو لا يكون مأساة الإنسان يتردد بين الألوهية والحيوانية، وتزف به في أودية الوجود عواصف آلام العجز والشعور بالعجز: أمام القضاء. أمام الموت. أمام الحياة. أمام الغيب. أمام الآلهة. أمام نفسه»[16] إذن يجد المسعدي وفقاً لهذه المقولة أن المأساة هي صميم الأدب «من الهند إلى اليونان ومن العرب إلى الإفرنج»[17]، لأنها تقع في صميم الوجود الإنساني الذي يواجه الموت والعبثية وخيبة الأمل والخوف والوحشة والملل. من الضروري على الإنسان أن يعطي معنى لحياته ويحاول أن يعيشها بعنفوان وبصدق[18]. كما أن المسعدي يرى أنه ينبغي على الإنسان أن يمتلك حريته الشخصية لاختيار مصيره ولا ينبغي له أن يكون مجرد تابع لمسارات وجودية وفكرية مهد لها من قبل آخرين. وخلال رحلة البحث عن معنى للحياة، لابد أن يصطدم المرء بالمعايير الثقافية والدينية

السائدة لمجتمعه إضافة إلى أناسيه الذين قد يكبحون جماح سعيه. المأساة بالنسبة للباحث عن الحقيقة تستنتج من التواشج القدري للظروف المعاشة التي لن يقهرها إلا أفراد قلائل. وعلى هذا الأساس يتم النظر إلى النبرة المأساوية لكتابات المسعدي الأدبية ولاسيما فكرة نص (حدّث أبو هريرة قال) بأنها تستقى من انكسار المثقف التونسي بين ما يجده على أرض الواقع - وعلى صعيد وطنه تونس ما بين الحربين - من ركود اقتصادي واجتماعي وحلمه بالإصلاح والنهوض بالمجتمع. وكانت توقعات المثقف التونسي بالتغيير والحرية والرخاء سائدة بين النخبة المزودة بالثقافة الفرنسية. ولكن كل تلك التوقعات ببساطة لم تصدق وفي نهاية المطاف فإن كل النقاشات الساخنة لمشروع الإصلاح الاجتماعي والسياسي والاقتصادي في وسائل الإعلام المقروءة كانت محصلته الخيبة والفشل[19]، وكما يقال في المثل الإنكليزي (كانت المحصلة صفراً).

ومن اللافت أن المسعدي يوظف الأساليب البلاغية والبديعية مثل السجع والتورية والجناس والاقتباس والاستعارات مثل التجسيم والتشخيص والتشبيهات والكنايات ليصل إلى غرضين الأول فكري إنساني يتعلق بمصير الرحلة الإنسانية والآخر محلي يعكس واقع الإنسان التونسي في الفترة التاريخية المذكورة آنفا.

وبموضوعية مطلقة، فإننا يمكن أن نتلمس تأثير وجودية كريغارد ونيتشه على كتابات المسعدي وموقفه الفكري وذلك لبعد الفاصل الزمني بينهما (منتصف القرن التاسع عشر) وبين المسعدي على خلاف سارتر وكامو المعاصرين له - كما أشرنا آنفا-. إذن يمكن أن نصف الوجودية التي ظهرت في القرن التاسع عشر قبل ظهورها كمصطلح لمدرسة فكرية وأدبية في فرنسا على يد غابريل مارسيل (1889 - 1973) في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي بأنها فلسفة فردانية عدمية إلى أقصى حد[20]. بالنسبة لكريغارد (1813 - 1855) الذي عده الكثير من النقاد مؤسساً للوجودية[21] وهو الذي يرى - على حد تعبير الناقدة الإنكليزية جوليا واتكن - أن «كل مولود في هذا العالم له القدرة على أن يكون كياناً أصلياً وأن يبدع علاقاته الخاصة بالمقدس»[22] وأيضاً - وحسب واتكن - فإن ذلك المولود لا يلبث أن يتعذب بفكرة الموت الذي سيلاقيه لا محالة. لذلك فإنه يغرق نفسه بانشغالات جمالية تصرف ذهنه عن نهايته المأساوية (الموت)[23]. (إلا أنه يفشل في أن يقهر الكآبة والملل المخيمين على أفقه.

وثمة واحد من شخصيات كريغارد يشكو: «بأن الصهباء لم تعد تنعش القلب، والقليل منها يجعلني تعيساً، ومكتئباً وعبثاً أحاول أن أغرق نفسي بالملذات، أنا عاجز عن انتشال ذاتي»[24]. وفي سياق مماثل يقول كريغارد بان :«الملل هو ظل من ظلال الشك الذي يمكن أن ينمو حتى يفقد المرء أمله بالحياة»[25].

ونحن نؤمن بأن المكابدات الروحية لبطل المسعدي الرئيسي (أبو هريرة) تقترب كثيراً من وصف كريغارد لمعاناة النفس في العصر الحديث الذي شهد تغيير القيم وانقلاب الموازين. ومن الواضح، أن هذه المكابدات الروحية والفكرية وأن سبقتها نماذج معروفة في الثقافة العربية والإسلامية ويحضرني في



مع فرحات حشاد والحبيب بورقيبة

هذا السياق سعي الإمام الغزالي إلى البحث عن الحقيقة واليقين في كتابه (المنقذ من الضلال)[26] وغيرها من النماذج[27]. إلا أن بطل المسعدي بقي منتمياً فقط إلى السياقات التاريخية التي وردت في النص.

وحين ننتقل إلى نيتشه في كتابه المعروف (هكذا تحدث زرادشت) فإننا نجد صدى واضحاً لطروحاته الفلسفية في بنية شخصية (أبوهريرة) ولعل أهمها: هو تضاؤل الخلق الإنساني بسبب عبوديته للقيم الزائفة[28] التي يطلق عليها نيتشه (الأوهام)[29]. كما نجد أن فكرة الروح الحرة واضحة من خلال سلوكيات (أبوهريرة) وهي «روح تتحدى العوائق القيمية والحدود الفكرية والثوابت العرفية، وهي تستكشف وتجرب وتدمر لتعيد الخلق»[30]. علماً بأن استلهام المسعدي لطروحات الروح الحرة لنيتشه أو ما يسمى بـ(السوبرمان)[31] يؤكد تمرد بطله (أبو هريرة)على الثوابت القيمية السائدة التي تكرس قدرية الذات وانصياعها التام لإرادة الأعراف والتقاليد. كما أن رحلة (أبوهريرة) وسعيه الفكري والروحي للبحث عن حقيقة الوجود الإنساني برمته لم تكن رحلة شائكة فقط وإنما كانت مليئة بالمخاطر التي تنتهك الحرمات حد المروق: مثل ارتياده حانات الخمرة ومعاقرته إياها، معاشرة فتيات الحانة، السقوط في الغواية الجسدية وتعامله الفوقي مع الناس وقسوته غير المبررة على أترابه ورفاقه فضلاً عن تشكيكه بمصادر الخير والشر في هذا العالم[32]. هذه الشطحات العدمية أطلقت العنان لتضخم الذات وصيرورتها مركزاً للعالم المحيط بالبطل وهي بذلك تقترب بشكل واضح من طبيعة شخصية السوبرمان

وعلى الثوابت الاجتماعية. وربما تبقى هذه الإشكالية ماثلة حتى وقت كتابة هذه السطور.

وفقا لما ذكر، فإن المسعدي حين يجعل من نصه رسالة تنويرية لتنبيه القارئ إلى وعورة رحلة النفس البشرية الباحثة عن معنى الحياة وحقيقتها، وما ستقاسيه من مصاعب وأهوال، فإنه يقدم مثالاً للكاتب الملتزم بقضايا الإنسان وهمومه والرافض للانصياع للتابوهات وللتحديات التي قد تطيح به. ومن هنا المنطلق فإنه سعى واعياً إلى أن يستقطب أكبر عدد من القراء من خلال صياغته الشيقة ونصه المترع بالإشارات التنويرية المحرضة على تغيير الواقع المعاش.

وكمقترح قرائي، فإن المسعدي - وكما أشار هو إلى ذلك في أكثر من مناسبة[37]- شاء أن يقدم نموذجاً صادماً للقارئ باستدعائه شخصية (أبو هريرة) الضاربة بعرض الحائط كل القيم والأعراف السائدة كي يهز قناعاته بشأن حقيقة الوجود الإنساني، ويحفزه على معرفة طاقته التي وهبها الله إياه والسعي الحثيث لإضفاء المعنى السامي على تلك الحياة لترقى بعيداً عن الأنانية والغرائزية التي تحملها النفس البشرية[38].

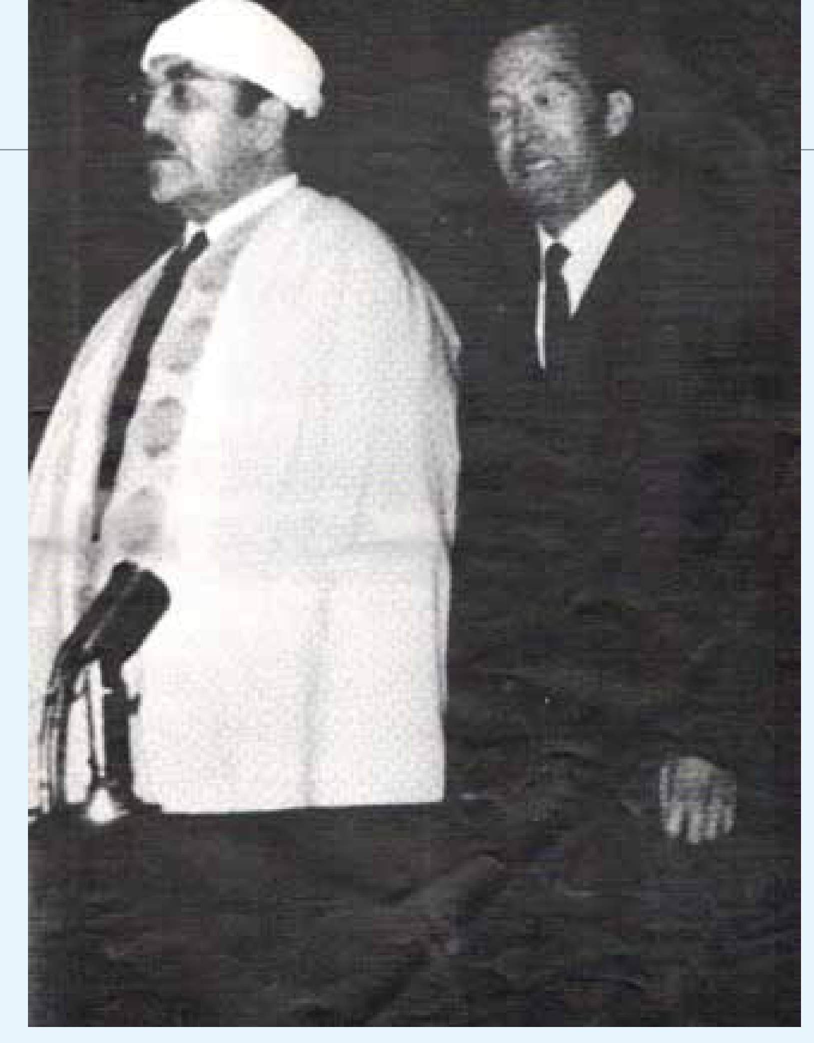
ولعل تقنية صدمة القارئ التي وظفها المسعدي وهو ينسج مغامرات أبي هريرة لها ما يسوغها، لاسيما وأن هذه الشخصية قد جنحت إلى اقتراف المحظور لتطرح تساؤلات تتعلق بجرأة المسعدي في طرح هذا النمط من الأبطال وبقدرة القارئ - وقتئاك - على استيعاب كل تلك التفاصيل التي زخرت بها حياة (أبو هريرة) اللاهية العابثة!

وبشأن إعادة النظر في مسألة الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه نص (حدَّث أبو هريرة قال) وكما أشرنا إلى ذلك سابقاً. وعلى ما يبدو فإن هذه المسالة لم تكن بذات شأن لدى المسعدي الذي يطلق عليه تارة (الكتاب)، وثانية (القصة)، وثالثة (رواية) بل إن ما يعنيه هو كيفية استقطاب القارئ وإقناعه برؤاه.

بالرغم من ذلك، فمن منطلق نقدي نجد لزاماً علينا أن نبين الخصائص السردية للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه نص المسعدي، ويتسنى لنا ذلك من خلال:

أولاً: بالعودة إلى الجذر التراثي لنص (حدَّث أبو هريرة قال)، وثانياً :بالعودة إلى النظريات النقدية المعاصرة. فأما بالنسبة للنقطة الأولى فهي العودة إلى كتب التراث العربي الإسلامي والثقافة العربية، وعلى سبيل المثال (قصة حي بن يقظان) لابن سينا[39].وهي قصة تتحدث عن النفس البشرية وعن سعيها المعرفي من خلال المرشد الهادي إلى سبيل الحق (حي بن يقظان) وهو يجسد العقل الفعال في إطار الفلسفة الأفلوطينية الجديدة، وفي نهاية المطاف يدعو حي بن يقظان النفس الإنسانية إلى حضرة مالك الملك وهو الواحد الإلهي - وفقاً لأفلوطين -. ومن منطلق ابن سينا فإن الوصول إلى الكمال الأخلاقي والمعرفي لايمكن أن يتم بدون مشرف نبيل وشريف وكامل.[40]

وأما بالنسبة للحكاية الفلسفية المسماة (رسالة حي بن يقظان) لابن طفيل فإن بطلها الرئيسي (حي بن يقظان) - الذي يحمل نفس اسم بطل ابن سينا - يولد ويسكن في جزيرة خالية من الناس، وهو يكتشف بنفسه حقائق النفس البشرية،



مع العلامة الطاهر بن عاشور

لنيتشه. بل إنك تجد أن المسعدي وعبر بطله (أبو هريرة) قد استلهمها من سوبرمان نيتشه إلا أنه سعى وبوعي جمالي حاد إلى أن يحشد له طاقاته اللغوية ومهارته المستجلبة من مهاده الثقافي التراثي الواسع، فالمسعدي يستخدم الاقتباسات القرآنية[33] والتضمينات من الحديث النبوي الشريف وكذلك صيغ إسناد الحديث منذ العنوان:(حدَّث أبو هريرة قال) ومروراً بالشخصيات التي تحركت على مساحة النص مثلاً : (روي عن أبي سعد قال: حدثت ريحانة قالت)[34] وأيضاً : (حدث كهلان وكان من صعاليك العرب وشداد لصوصها قال)[35]. كما أنه استخدم النصوص الشعرية الجاهلية والأموية والعباسية فضلاً عن بعض الاقتباسات الفلسفية من كتب التراث العربي. كما أنه استخدم أيضاً الفضاءات الصوفية من خلال رحلة البطل الروحية والمصطلحات الصوفية مثل :(المقامات والأحوال الخاصة بالطريقة الصوفية) وبعض الممارسات الصوفية مثل الخلوة الصوفية وتجويع الذات للتخلص من الجانب الغريزي للنفس وغيرها كثير.

ومن هذه الزاوية، كان المسعدي متفرداً في رؤاه ورائداً في إعادة صياغة الروح الحرة لنيتشه(سوبرمان) لخلق روح حرة جديدة وبمواصفات عربية تمثلت بشخصية أبي هريرة[36]. كما أنه سبق زمنه بعقود لاسيما في نصه (حدَّث أبو هريرة قال) المثير للجدل، لذلك فليس بالمستغرب أن تتم كتابته عام 1939 ويبقى منتظراً للنشر حتى 1973، وربما يعود هذا التأخر بالنشر إلى أن القارئ العربي - وقت ذاك - لم يكن مستعداً لاستقبال رؤى أبي هريرة المتمردة والثائرة على التابوهات

والكون والخالق من تلقاء نفسه وبدون مرشد. وهو يوظف قدراته العقلية الفائقة في إرشاد نفسه بنفسه. على عكس بطل ابن سينا الذي يحتاج إلى مرشد ليوصله إلى اكتشاف حقيقة الكون والوجود.

وبعد أن اكتشف بنفسه حقيقة الكون والوجود يحاول أن يتحقق من صحة رؤاه عن الكون والحياة لذلك، فإنه يسافر إلى جزيرة أخرى مأهولة بالسكان ليمتحن توصلاته الفلسفية، وفي هذه الجزيرة يلتقي بإنسان ذي معرفة، ومن خلال حواره معه تتكشف صحة توصلاته الفلسفية.

وقصتا (حي بن يقظان) لابن سينا وابن طفيل، وإن تشابهتا بمسمى البطل (حي بن يقظان) وفي رؤيتهما الفلسفية التي تسلط الضوء على العقل والنفس معاً، إلا أنهما امتلكتا رسالتين مختلفتين: فالأولى تظهر تطور النفس البشرية عبر مراحل مختلفة، وتؤكد عجزها عن الوصول إلى حقيقة الأشياء وغاياتها الروحية بدون مرشد يشكل حلقة الوصل بين الخالق والمخلوق، وأما الثانية فتظهر تطور العقل البشري وعبقريته القادرة على اكتشاف الحقيقة المطلقة واليقين الروحي من خلال ملاحظة ظواهر العالم المحيط به منعكساً على ذاته[41].

وبالضرورة فإن القارئ سيجد أن حكاية ابن طفيل أقرب إلى الرحلة الروحية والفكرية لأبي هريرة منها إلى حكاية ابن سينا، وذلك لأن رحلة أبي هريرة فردانية للغاية، وإن كان لديه بعض الأصحاب، إلا أنهم لم يأخذوا موضع المرشد باستثناء شخصية أبي رغال الملغزة والمكتنفة بالغموض[42].

وعلى أية حال، يجد الدكتور محمد صلاح العمري أن شخصية أبي رغال لا تصلح أن تكون مرشداً، بل إنها غير لائقة لهذه الصفة[43].

وفي نهاية الأمر وبصرف النظر عن بعض التحفظات، يمكننا أن نعتبر (أبو هريرة) الوجه المعاصر لحيّ بن يقظان إلا أن هناك اختلافاً وهو أن حيّ بن يقظان يفضل العزلة والانفراد و(أبو هريرة) يتورط في الانغمار بالمجتمع.

وفقاً لهذا المنظور، يمكننا أن نصف بتحفظ مبدئياً نص (حدَّث أبو هريرة قال) كأنه حكاية مجازية فلسفية أو رواية ناطقة عن رحلة البحث أو سعي الإنسان للحصول على الحقيقة أو اليقين الروحي. وهي مبنية على النموذج القديم ذي الشهرة الواسعة، وأعني بها شخصية حي بن يقظان[44].

وأما الاقتراح القرائي الآخر، فيمكن أن نصف من خلاله نص (حدَّث أبو هريرة قال) بأنه حكاية رمزية مجازية لبطل يبحث عن الحقيقة ليجدها لا في حدود العقل ولكن عبر تجليات الذات المقدسة ليصل إلى الاتحاد الصوفي مع تلك الذات في عليائها)[45].

وحين نصل إلى خاتمة نص (حدَّث أبو هريرة قال) التي يرد فيها على لسان صاحبه (أبو المدائن) الذي رافقه في رحلته الأخيرة التي ضلّا فيها الطريق، وهو يصف ملابسات غيابه: «ثم سكن كل شيء وناديتِ فلم يجبني أحد، فلزمت مكاني حتى الصباح. فلما أصبحت نظرت فإذا أنا على قمة جبل يكاد يبلغ السماء، وإذا دم على الصخر، وإذا تحتي هاوية يقصر عنها مدى العين. رحم الله أبو هريرة. لقد كان أعظم من الحياة»[46] نجد أن هذه الخاتمة تحتمل تأويلات مختلفة نورد اثنين منها: أولها: أن (أبو هريرة) قد وضع حداً لحياته المترعة بالعبث بقرينة الدم الذي (غطى الصخر والهاوية)، وأما التأويل الآخر فإنه يحيل إلى الطقوس الصوفية التي هيمنت على نص المسعدي ليصل البطل في خاتمتها إلى أعلى المقامات الصوفية وهي الاتحاد بالخالق.

وأما النظر إلى طبيعة الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه نص (حدَّث أبو هريرة قال) ومن منظور النظريات النقدية الحديثة في تحليل النص الأدبي يستحضرني الناقد المعروف ميخائيل باختين(1895 - 1975) وأسلوبه في تحديد مفهوم الجنس الأدبي المسمى (الأهجية المينيبوسية)[47] والتي هي عبارة عن نص سردي ينطوي على عدة مفاهيم متناقضة تصل حدّ التصادم في معظم الأحيان، فهناك تماس مباشر بين القيم واللاقيم، وبين الجد والهزل، وبين الماضي والحاضر، وبين البطل الإيجابي والبطل السلبي، وبين الجنة والنار، وبين الأرض والسماء[48].

ويوضح باختين معنى هذا الجنس الأدبي (الأهجية المينيبوسية) قائلاً: «إن هذا الجنس الأدبي هو رواية فلسفية تقوم على اختبار الأفكار عملياً وعبر الجدل الفلسفي لتسليط الضوء عليها من كل الجهات. والقراء يتابعون مغامرات البطل صاحب الفكرة والباحث عن الحقيقة في حركته بين الأرض والسماء، وبين الجحيم والنعيم، وبين أزقة الحواري الضيقة وأولمبوس مهد الآلهة»[49].

وفي ما يلي نجمل خصائص الجنس الأدبي الموسوم بالأهجية المينيبوسية لنجد نقاط الاتفاق واضحة مع النص السردي للمسعدي (حدَّث أبو هريرة قال):

1- حبكة الأهجية المينيبوسية توظّف الشخصيات المبتكرة على نطاق واسع مثل الشخصيات التاريخية والأسطورية والمتخيلة، ومثل تلك الشخصيات المبتكرة نجدها عند المسعدي مثل الشخصيات التاريخية: أبو رغال، والصعاليك، وأبونواس، ورفاق أبي هريرة، وأبو هريرة نفسه، والشخصيات الأسطورية مثل: أساف ونائلة، والشخصيات المتخيلة مثل شخصية ريحانة.

2- استخدمت الأهجية المينيبوسية الخيال المجنَّح لاختبار الأفكار الفلسفية في ظروف غير مألوفة، وهي مجسمة في صورة الرجل الحكيم الباحث عن الحقيقة المطلقة. ومثل هذا تجده في الأحداث الغرائبية التي اكتنفت مغامرات (أبو هريرة) الباحث عن الحقيقة المطلقة.

3- جمعت الأهجية المينيبوسية بين المتناقضات مثل الحوار الفلسفي والحوارات السوقية، وبين المغامرات المتخيلة والمغامرات الواقعية، وبين الأماكن السامية، وبين بيوت الدعارة وأوكار اللصوص في الحانات. وهي أفكار تتماس مع الطبقات الاجتماعية المسحوقة أو التي غابت عنها القيم، وشكلت الطبقة الدونية والدنيا في المجتمع، وصاحب الحكمة، في رحلته الساعية للبحث عن الحقيقة، يصطدم عن وعي بتلك الاجناس المتنوعة من البشر بين أقصى السمو وأقصى الانحطاط. ومثل ذلك نجده عند أبي هريرة في رحلته حيث يصطدم بالقينات وأصحاب الحانات والصعاليك وبائعات الهوى وبأصحاب الدكاكين والسوقة.



مع الرئيس الجزائري الأسبق هوارى بومدين

«حدَّث أبوهريرة» هو الوجه المعاصر لحي بن يقظان باستثناء ملمح العزلة

4- غالباً ما تقدم الأهجية المينيبوسية الحياة مجردة وعارية تماماً من الرتوش والزركشة، والبطل في سعيه ينهل من مختلف المدارس الفلسفية، ومن النظم القيمية السائدة في العالم.ونجد صدى ذلك في التفاصيل اليومية لحياة (أبو هريرة)المليئة بالملذات الحسية والمباهج الجسدية وحب استعباد الآخرين فضلاً عن رؤاه الفلسفية إزاء الوجود الإنساني.

5- غالباً ما تكشف الأهجية المينيبوسية أماكن شبيهة بالجنة وبالجحيم وبالأرض. ومثل ذلك يتكشف في حركة (أبو هريرة) من الصحراء إلى الحانة، ومن جنة الحب إلى جحيم الوحشة، ومن السوق إلى البيت، ومن الأرض إلى البحر، وما يرافق ذلك من وصف بلاغي يعكس فراديس الأمكنة أو جحيمها.

6- وتستحضر الأهجية المينيبوسية الأحوال المختلفة للعقل البشري لتعكس الطبيعة السايكولوجية للبطل الممزق بين رغبات مختلفة ومتناقضة تصل في مرات عديدة إلى درجة الجنون والهذيان وانفصام الشخصية، ونجد صدى ذلك في شخصية أبي هريرة الذي يفقد في مرات عديدة أسلوب التواصل مع الناس فلا يجد من يفهمه ويتفاعل معه.

7- توظف الأهجية المينيبوسية الطقس الكرنفالي للتهكم والسخرية من عقلاء القوم وحكمائهم، كما أنها تشفع ذلك بكرنفالية غرابة الملبس والحركات. وهذه العناصر تشكل جنس الأهجية المينيبوسية الأدبي الذي يتناقض مع الأحداث الملحمية الجادة التي تعظّم البطولة كفكر مهيمن على الملحمة، وتكرّس القيم السامية. هي بعبارة أخرى الوجه الساخر للملحمة لأنها تنتهك حرمة الأبطال، وتنال منهم، و(تضحك على أذقانهم) لتفضح أسرارهم وتنتهك المحرّمات والأعراف السائدة بشكل ساخر ومرير لإبراز فلسفة بطل الأهجية المينيبوسية الذي يمتحن بؤس الحياة للوصول إلى الحقيقة المطلقة. لذلك تختلف المواقف والشرائح الاجتماعية التي يجد البطل نفسه متورطاً فيها. ونجد صدى هنا في نص (حدَّث أبو هريرة قال) بشكل عام ولاسيما في قصة أبي هريرة مع طائر الببغاء(225 وما بعدها) وهي قصة ساخرة فضحت تفاهة وتهالك (أهل الحكمة والأدب) على الملذات، لاسيما وأنه وصفهم بأنهم «لا يسكنون عن ذكر الآخرة، ولا يتبعون الهوى، ولا يشربون إلا ستراً» (226ص). حين دعاهم إلى وليمة يقول عنها (ضربت لهم ألوان الطعام والنبيذ الجيد، فجعلوا يتظرون إلى النبيذ ولايجرأون عليه، وهم منكروه عليّ، فقلت: كلكم يشرب فلاحياء في الجماعة، وكنت شربت مع كل واحد منهم على حدة وخلوة) (226) وبعد أن شربوا دعا أبو هريرة صوتاً ليغني خلف ستارة، وظنوا كل الظن بأنه قينة حسناء، وفي حقيقة الأمر لم يكن إلا طائر الببغاء (226ص).

8- تجمع الأهجية المينيبوسية بين المتناقضات في سياقات متسارعة وأحداث مفاجئة كأن يصبح السلطان في ليلة وضحاها عبداً والفقير ثرياً أو العجوز شابة في سياقات غرائبية متناشزة غير قابلة للتصديق. والتحولات داخل الأهجية المينيبوسية صادمة وغير منطقية وغير قابلة للتصديق، ونلمح هذه العناصر في نص (حدَّث أبو هريرة قال) إذ ينتقل البطل في سعيه للبحث عن الحقيقة بين أمكنة مختلفة وفي ظروف غير منطقية وضمن أحداث غرائبية غير قابلة للتصديق وبشكل خاطف وصادم.

9- تجمع الأهجية المينيبوسية بين اليوتوبيا ونقيضتها، وهي توظف الشعر والقصة القصيرة والنص السردي والغناء والرسائل والأخبار والحكايات والنكت والألغاز لتشكيل بنيتها النصية الزاخرة بالتنوع. وفي هذا السياق نجد واضحاً استدعاء المسعدي للنصوص الشعرية ومقتطفات من أخبار العرب، ومن الخطب البليغة، والأمثال، والطرف والملح، والحكايات، والقصص القصيرة التي تناثرت بين جنبي النص.

10- والأهجية المينيبوسية باستدعائها تلك الأجناس الأدبية، إنما تسعى إلى خلق حوارات بين الأجناس الأدبية المتنوعة من أجل بلورة تعدد الأصوات، وتعدد الرؤى، وتنوع النبرات التي تبعد الملل والرتابة عن النص. وهو - وبحسب باختين - مؤشر من مؤشرات الحداثة النصية، وهو يجد أن النص في مشغلاته الأساسية يشبه تفاصيل النفس الإنسانية بتعدد الأصوات التي تؤثر فيها لتدفعها حيناً أو تدحرها أخرى[50].

وخلاصة القول، فإن المسعدي لم يكتب أهجية مينيبوسية فحسب، وإنما كتب رواية متعددة الأصوات، ووفقاً لباختين الذي ميّز بين النصوص ذات الصوت الواحد متخذاً من الروائي تولستوي أنموذجاً، وبين النصوص ذات الأصوات المتعددة متخذاً من الروائي ديستوفسكي أنموذجاً، إذ يجد أن الأول قد نجح في أن يتحكم بشخصياته[51] الروائية بشكل حتى إننا نتمكن من أن نسمع صوت تولستوي ممتزجاً بأصوات شخصياته، كما أنه بدا متحكماً بمصائرها، في حين إن ديستوفسكي قد نجحت شخصياته في أن تتحكم بمصيرها، وأن تمتلك نبراً صوتياً مختلفاً عن نبرة صوت المؤلف، كما

أنها امتلكت القدرة في أن تتحكم بمصيرها[52]. وحين نقيس هذا المنظور على نص (حدَّث أبو هريرة قال) فإننا نجد أن المسعدي قد جمع بين النمطين في منجزه السردي إذ جعل منه نصاً متعدد الأصوات[53] - وفقاً لباختين - إلا أن صوته بقي مهيمناً على صوت شخصياته، وإن تنوعت نبراتهم، كما أن وجهه بقي ماثلاً نلمحه خلف شخوص عمله السردي وبشكل ينمّ عن أن (أبو هريرة) لم يكن إلا المسعدي نفسه في رحلته للبحث عن المعرفة والحقيقة المطلقة.

---

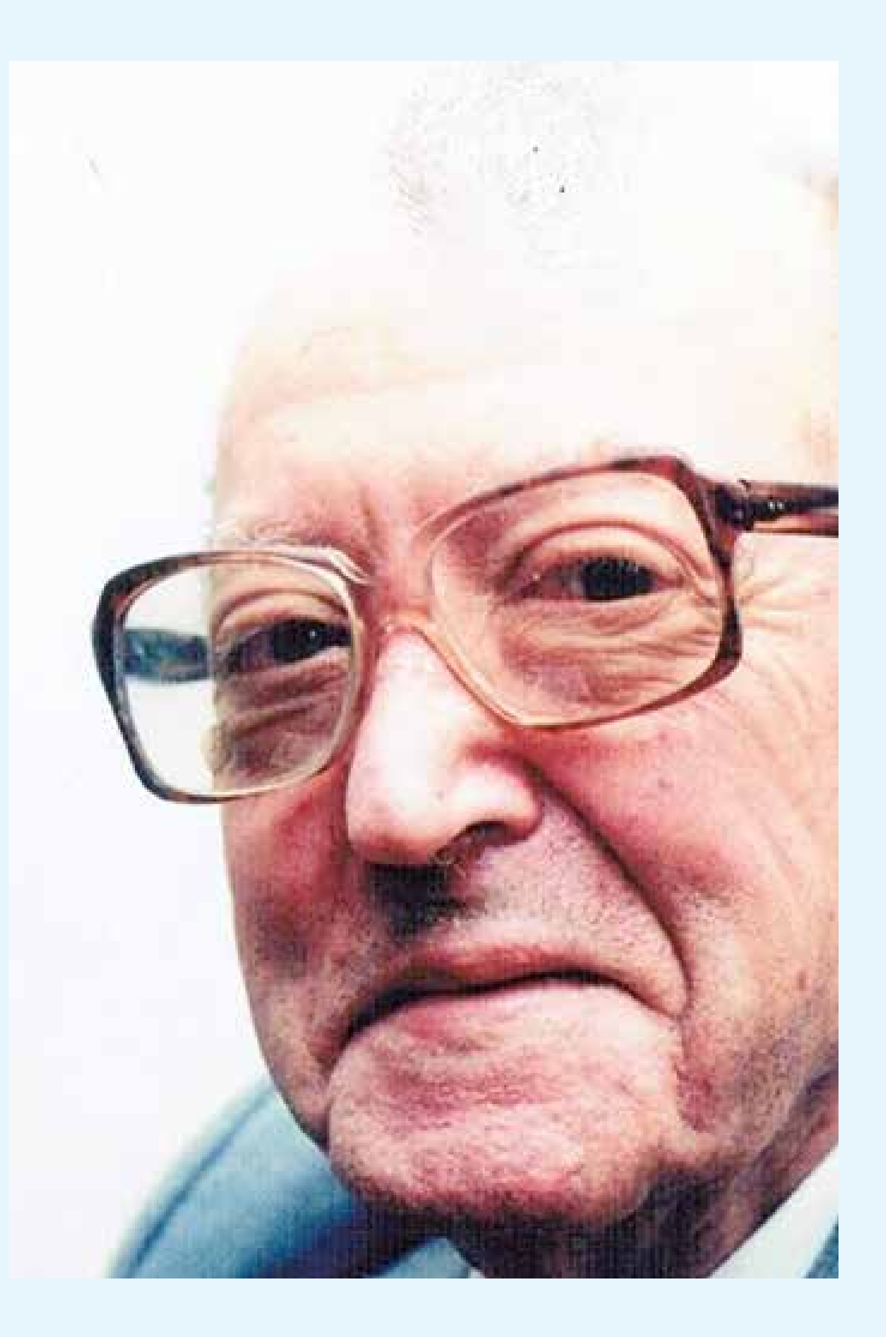
* كاتب الدراسة أ.د. الكسندر كينش .. قسم الدراسات الشرق أوسطية جامعة ميتشغان - آن آربر .
* المترجمة د. وجدان الصائغ .. قسم الدراسات الشرق أوسطية - جامعة ميتشغان - آن آربر.

الهوامش

1- محمود المسعدي، (حدَّث أبو هريرة قال)، دارالجنوب للنشر، الطبعة الثالثة، تونس 1989، ص 11، ص13، ص16. وينظر أيضاً : المسعدي (محاضرة للمؤلف في الأدب عامة وأدبه خاصة)،الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار الجنوب للنشر،تونس 2002، ص90 -ص92 ومابعدها.
2- : المسعدي، محاضرة، ص111.
3- : حدَّث أبو هريرة، ص40.
4- Arthur Bobcock, The New Novel in France (Twayne Publishers: New York, 1997), p. 13 and Frantz Johansson (ed.), Robbe-Grillet, la déconstruction du roman (Paris:CNED, 2010), passim.
5- Bobcock, The New Novel, pp. 16-17.
6- Frantz Johansson, “Situation du nouveau roman,” in Frantz Johansson (ed.), Robbe-Grillet, la déconstruction du roman, pp. 24-25 and Bobcock, The New Novel, pp. 2, 12-13.
7- طبقت مبادئ الرواية الجديدة في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات، انظر على سبيل المثال كتاب بابكوك (الرواية الجديدة) المنكور آنفاً، ص1 - ص10، ومقال جوهانسون (وضع الرواية الجديدة) المنكور انفاً، ص17 - ص18. بينما تم الانتهاء من كتابة نص (حدث أبو هريرة قال) في عام 1939،ينظر : مقدمة توفيق بكار، المرجع نفسه، ص40.
8- : Mohamed-Salah Omri, Nationalism, Islam and World Literature: Sites of Confluence in the Writings of Mahmud al-Mas‘adi (Abingdon, Oxon and New York: Routledge, 2005) , pp. 105-107.
9- كما لاحظ روبن اوستلن أن معظم أعمال المسعدي الأدبية وبضمنها نص (حدَّث أبو هريرة قال) كانت مكتوبة قبل أن تنتشر الوجودية الفرنسية وقبل أن تصبح أعمال الوجوديين الفرنسيين ذائعة الصيت، ينظر :
Robin Ostle, “Mahmud al-Mas‘adi and Tunisia’s ‘Lost Generation’,” Journal of Arabic Literature,” vol. 8 (1977), pp. 163-164.
10- كما أشار المسعدي إلى ذلك بنفسه في مقاله الموسوم : (محاضرة) المنكور آنفا، ص103
10- Omri, Nationalism, p. 105.
12- نفسه الفصل الرابع
13- : Mohamed-Salah Omri, “Interview with Mahmud al-Mas‘adi,” Comparative Critical Studies, vol. 4/3 (2007), p. 436
14- Ostle, “Mahmud,” p. 154
15- Omri, “Interview,” p. 438.
16- المسعدي، أبو العتاهية كما يراه صاحب الأغاني، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص29 وقارن :حدث أبو هريرة، ص12 وص38
17- المسعدي، أبو العتاهية كما يراه صاحب الأغاني، ص 29
18- المسعدي، محاضرة، ص92-90
19- Ostle, “Mahmud,” pp. 153-154.
20- - See, e.g., Gabriel Marcel, Tragic Wisdom and Beyond, trans. by Stephen John and Peter McCormick (Evanston: Northwestern University Press, 1973), pp. xxx1-xxxii and 33-44; Sam Keen, “The Development of the Idea of Being in Marcel’s Thought,” pp. 136-140 and Otto Friedrich Bollnow, “Marcel’s Concept of Availability,” pp. 177-185, both in Paul Arthur Schlipp and Lewis Edin Hahn (eds.), The Philosophy of Gabriel Marcel (La Salle, IL: Open Court, 1984).
21- - David Gouvens, Kierkegaard as Religious Thinker (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 10.
22- - Julia Watkin, Kierkegaard (London: Geoffrey Chapman, 1997) p. 28.
23- المرجع نفسه، ص 67
24- Quoted in Simon Podmore, Kierkegaard and the Self Before God (Bloomington: Indiana University Press, 2011), p. 56.
25- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
26- - ينظر على سبيل المثال : الكسندر كينش، الإسلام والمنظور التاريخي، نيو جرسي، الولايات المتحدة الأميركية،2011، ص275-272
27- - ويرد في هذا السياق سيرة (حنين بن اسحاق) و(الترمذي الحكيم) و(مؤيد الشيرازي) و(ابن العديم) وسواهم، ينظر للاستزادة.
James Reynolds (ed.), Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition (Berkeley: University of California Press, 2011).
28- - Friedrich Nietzsche, Thus Spoke Zarathustra. A new translation by Graham Parkes (Oxford: Oxford University Press, 2005), p. 11.
29- - See, for instance, James Luchte (ed.), Nietzsche’s Thus Spoke Zarathustra (London and New York, Continuum, 2008), p. 3.
30- - Yunus Tuncel, “Zarathustra in Nietzsche’s Typology,” in James Luchte (ed.), Nietzsche’s Thus Spoke Zarathustra, p. 54.
(): This word is translated as “Overhuman” in Graham Parkes’ translation of Thus Spoke Zarathustra quoted above.
31- ينظر على سبيل المثال : (حدَّث أبو هريرة)، ص 69 - ص72 وص 80 - ص 86 وص 125 - ص126 وص118 - ص119.
32- نفسه، ص 153 -ص155.
33- نفسه، ص 95. وينظر أيضاً : ص75، ص117.
34- نفسه، ص 137.
35- المسعدي، محاضرة، ص 88، ص131 وماتلاها.
36- ينظر الهامش السابق
37- المرجع نفسه، ص87 - ص88
38- Ibn Sina, “Hayy ibn Yaqzan, Living Son of the Awake,” trans. by Henri Corbin, in Seyyed Hossein Nasr and Mehdi Aminrazavi (eds.), An Anthology of Philosophy in Persia, (New York and Oxford: Oxford University Press, 1999), vol. 1, pp. 260-268.
39- A.M. Goichon, “Hayy b. Yakzan,” Encyclopedia of Islam, Second edition, online edition: HYPERLINK “http://www.brillonline.nl” http://www.brillonline.nl and J. Christopher Bürgel, “‘Symbols and Hints’: Some Considerations Concerning the Meaning of Ibn Tufayl’s Hayy ibn Yaqzan,” in Lawrence I. Conrad (ed.), The World of Ibn Tufayl (Leiden: E.J. Brill, 1996), p. 130.
40- ينظر الهامش السابق
41- بالنسبة للأساطير العربية التي تخص أبا رغال المنتمي إلى قبيلة ثقيف، ينظر: س.أ.بونابكر، أبو رغال،دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الثانية، النسخة الإلكترونية. (HYPERLINK “http://www.brillonline.nl” http://www.brillonline.nl)
42- حدَّث أبو هريرة، ص203 - ص 214
-43 Omri, Nationalism, p. 124.
44- بالنسبة للتعريفات المختلفة للجنس الأدبي الذي تنتمي اليه قصة حي بن يقظان لابن طفيل فقد عرف تعريفات مختلفة فمنهم من وجد فيها قصة تربوية تعنى بتشكل النفس البشرية ومنهم من وجد فيها السيرة الذاتية أو رحلة مجازية أو رسالة فلسفية كما أشارت إلى ذلك سمر عطار في كتابها (الجذور المهمة للحركة التنويرية الأوروبية) لكسنجتون بوكس،لنهام 2007، ص113 -ص 122.
45- Bürgel, “‘Symbols and Hints’,” p. 132.
46- حدَّث أبو هريرة، ص 232
47- تأتي تسمية هذا الجنس الأدبي بالأهجية المينيبوسية من اسم الفيلسوف الساخر مينيبوس (القرن الثالث قبل الميلاد) وهو من مدينة جدارا(أم قيس حالياً) التي تقع جغرافياً ضمن الأردن. وهذا الجنس الأدبي هو عبارة عن محاكاة للأعمال الإبداعية العظيمة مثل الملاحم والمسرحيات التراجيدية لإعادة صياغتها بغية السخرية من أبطالها وتقديمها قشور الأشياء لاجوهرها، كما أنها تقوم بالمزج بين الأجناس الأدبية الشعرية والنثرية.ينظر:
M. M. Bakhtin, Sobranie sochinenii (Moscow: Russkie slovari, 2002), vol. 6, p. 127; for an English paraphrase of Bakhtin’s key ideas see Sue Vice, Introducing Bakhtin (Manchester and New York: Manchester University Press, 1997), p. 81
48 - Vice, Introducing Bakhtin, p. 82.
Bakhtin, Sobranie, p. 130; Vice, Introducing, p. 128
49- بعد قراءتي للأصل الروسي لباختين أضفت بعض الأفكار والعبارات التي سقطت من ترجمة المترجمة الإنكليزية سيو فايس لباختين من اللغة الروسية إلى اللغة الإنكليزية، ينظر الهامش السابق.
50- Bakhtin, Sobranie, pp. 128-134; Vice, Introducing, p. 128-129
51- Vice, Introducing, p. 112.
52- Bakhtin, Sobranie, pp. 10-13 et passim
53- بشأن تاثير ديستوفسكي على المسعدي - ومن خلال إقرار المسعدي نفسه - ينظر: محمد صلاح العمري، مقابلة مع محمود المسعدي، دراسات نقدية مقارنة، المجلد الثالث والرابع، ص435. كما ينظر : المسعدي، نظرة في الأدب ومذاهبه، ص60.وينظر أيضاً : المسعدي، محاضرة، ص 102.

مسرحية السُدْ أو ملحمة الاحتفاء بالإنسان

محمد الغزي



قال طه حسين في مقالة دارت حول مسرحيّة السد لمحمود المسعدي نشرها بجريدة الجمهورية في 27 فبراير 1957: «إنّها قصّة تمثيليّة ولكنّها غريبة كلّ الغرابة كتبها صاحبها.. لتقرأ لا لتمثّل ولتقرأ قراءة فيها الكثير من التفكير والتدبّر والاحتياج والمعاودة والتكرار وحسبك أنّي قرأتها مرّتين ثمّ احتجت إلى أن أعيد النظر قبل أن أملي هذا الحديث».. فهذه المسرحيّة من الأدب «الجدّ العسير» حسب عبارة عميد الأدب العربي وهو الأدب الذي يستدعي طول التأمّل والنظر.

ثمّ يلتفت إلى مضمون المسرحيّة فيراه مزيجاً عجيباً من «تفكير العقل وتوثّب الخيال»، فالمسعدي من الكتّاب النين ألغوا الحدود بين الأجناس إذ جعل عمله فضاء تتداخل فيه صيرورة القصّ مع كينونة الشعر..غير آبه بالقوانين التي تجعل كل جنس أدبي مستقلاّ بنفسه غير مفتقر لغيره..ثم يشير طه حسين إلى تشرّب المسرحيّة لأسطورة سيزيف التي أعاد كتابتها الأديب الفرنسي المعروف «ألبير كامو» بعد أن ضمّنها مواقفه الوجودية.. فالمسعدي رأى الحياة، مثله مثل البير كامو، دون غاية معروفة تجري إليها أو حكمة قريبة تهتدي بها.. «وليس للإنسان إلاّ أن يكتفي بنفسه ولا يبحث عن حكمة وجوده ولا عمّا وراء حياته لأنّه لن يظفر بشيء».

هذه القراءة الثاقبة إنّما كانت من القراءات الأولى التي وجّهت كل

القراءات التي جاءت بعدها وأمدتّها بالمفاتيح الضروريّة للدخول في فضاء هذه المسرحيّة الغامضة وفك بضعة من ألغازها..بل ربّما ذهبنا إلى حدّ القول إلى إنّ القراءات التي كتبت بعدها لم تكن إلاّ حواشي لها تشرح ما جاء مضمراً فيها. ولم يغيّر استدراك المسعدي على تأويل طه حسين شيئاً من قيمة هذه القراءة، فكل النقاد ظلّوا عيالاً عليها يعيدون، بطرائق شتّى، مواقفها وتأويلاتها. والحال أنّ الكثير من معانيها كان قد أشار إليها، قبل طه حسين، الكاتب التونسي الشاذلي القليبي، لكنّ النقاد ظلّوا يسترفدون مقالة طه حسين يدعمونها، حيناً، ويعترضون عليها حيناً آخر.

من اليأس إلى البأس

في «منجدرٍ جبلٍ حزيزٍ أخشبَ غليظ، نباتُه كالإبرِ وأرضُه ظمأى وغبارُه كثيرٌ وسماؤه صفراء» تبدأ أحداث هذه المسرحيّة/الرواية، كلّ ما وضعه الكاتب فوق الخشبة يلوّح للجدب والموت عطشاً. ثمّة، في هذه الأرض، ما يذكّر القارئ، في نظر عيسى الناعوري، بقصيدة الأرض الخراب وبأناشيدها الخمسة للشاعر ت - س-إليوت.فلا شيء غير العقم والقحط والجدب، لا شيء غير الموت يستبدّ بالنفوس والأرواح.ولكن رغم وجوه التشابه، وهي كثيرة، تجمع بين عمل المسعدي وقصيدة الشاعر الإنجليزي ثمّة وجوه اختلاف وافتراق تباعد بينهما. فإذا كان إليوت يصوّر، في قصيدته، يأسه من إمكان الانتصار على القحط،حتى أنّه عدّ نيسان،شهر الخصب والنماء، أقسى الشهور، فإنّ المسعدي يصوّر، من خلال كلّ مشاهد المسرحيّة، إيمان غيلان بالجهد يعيد صياغة الطبيعة والإنسان. لهذا أصرّ هذا البطل الملحميّ على إقامة سدٍ يحبس الماء مردّداً: «نعمْ سننشئ ونخلق، سنعلّمُ هذه الأرضَ الشجاعة والعقل والبأس والشِدّة ونهزّ أهلَها هزّاً حتّى يتوبوا من الهزالِ والجبنِ وكرهِ المياه وحبِّ القحط ويعرضوا عنها وسنرسل فيهم كلامنا وروحنا سيلاً جحافاً حتّى يعلموا قوّة الروح..».





السد .. الكتاب وملصق أحد عروضها

يبدو غيلان، مثل كلّ الأبطال الرومانسيّين، نبيّاً مخصوصاً برسالة. ومثل كلّ الأنبياء الرومانسيّين لا يلتقط علامات المطلق وإشاراته فحسب وإنما يلتقط صوت التاريخ ونداءه أيضا. والمتأمّل في مسرحيّة السدّ يَلْحَظ أنّ أحداثها موصولةٌ بلحظة زمنيّة محدّدة تشهد لها حيناً وعليها حيناً آخر؛ وقد تبسّط طه حسين في الحديث عن تلك اللحظة وعدّ المسرحيّة صادرة عنها، لكنّ المسعدي وهو يصوّر، على نحو رمزيّ تلك اللحظة، يعمد إلى شقّ القشور عنها لينْفُذ إلى الباقي في باثرها والدائم في متحوّلها.. بحيث تصبح تلك اللحظة مستقرّ كلّ الأزمنة.

في شخصيّة غيلان بعض من شخصيّة بروميثيوس. هذا الإله اليوناني الذي أسّس الحضارة بثمن الألم المرّ، على حدّ قول ماركوز، لكن إذا كانت النار هي هبة بروميثيوس للإنسان تتيح له أن ينافس الآلهة، فإن الماء هو هبة غيلان لأهله تتيح لهم القدرة على نحت كيانهم..الماء بوصفه علامة الخصب والنماء وبوصفه أيضاً علامة الحركة والتحوّل والتنقّل المستمرّ من حال إلى حال وبوصفه خاصّة رمزاً لاستئناف رسالة الإنسان في التاريخ..رسالة القوّة تمكّنه من مسك الطبيعة من قرنيها من أجل إخضاعها لمشيئة الإنسان.

كل النقاد ظلوا عيالاً على رؤية طه حسين للمسرحية الغامضة

تتويج الخيال على عرش الواقع

لكن غيلان وهو يقدم على هذه المغامرة، مغامرة بناء السدّ، في محيط يقدّس القحط ويحتفي بالعطش، ظلّت تتنازعه قوّتان اثنتان: قوّة الشكّ وقوّة الإيمان. القوّة الأولى مثلتها ميمونة التي كانت تصدّه عن بناء السد وتدعوه إلى أن يبقى مجرّد إمكان، مجرّد حلم يراود النفوس من غير أن يتحقّق. لهذا ما انفكّت تحذّر غيلانَ قائلة:«إنّك إذا أتممْتَ الفعلَ وأنهيتَه فقدْ قتلتَه فليبْقَ هذا السدُّ غيرَ تامٍّ يا غيلان دعْه بلا نهاية»..أما القوّة الثانية



محمود المسعدي .. ظاهر وباطن النصوص

فقد مثّلتها ميارى التي كانت بالخيال والطيف أشبه.فهي كرفيف الريح، أو كالغمامة، تقبل على غيلان «فكأنّها تهمّ أن تنوب عليه أو تتلاشى فيه».. تتوق هذه المرأة /الحلم، في كلّ المشاهد، إلى الذّرى، تسعى إلى الانسلاخ عن الأرض والارتفاع عاليا إلى السماء «كالطير الغراسي».. هاتان القوّتان لا توجدان خارج غيلان، كما يقول ظاهر النصّ، وإنّما توجدان داخله إنّهما تمثّلان النفس الإنسانيّة في ضلالتها وهداها، في يقينها وارتيابها، في قوّتها وعجزها.

يقتفي غيلان أثر ميارى متحدّياً «صاهبّاء» إلهة القحط، ومريديها من أمثال ميمونة، ويشرع في بناء «السدّ». لكنّ عراقيل كثيرة تعترض سبيله، وترجئ قيام السدّ. منها سرقة آلاته، وموت نصف رجاله أصيبوا بالحمّى، وانفجار أعلى السدّ بعد أن تراكم فيه الماء..لكنّ غيلان ظلّ مع ذلك يبشّر بالسدّ يرتفع حتّى يطاول السماء.سدّ يجسّد أحلام جيل كامل يريد إقامة عالم جديد على أنقاض عالم قديم.

مرحلة الاتحاد والحلول

في آخر عشيّ، بعد عشرة أشهر من بدء الأحداث، يكتمل السدّ ويرتفع وسط الأراضي المجدبة غير أن الطبيعة تثور فجأة وكأنها تريد الانتقام من غيلان الذي أراد ترويضها ولجم فوضاها. فيجتمع «الماء والريح والبرق والجبل والرعد والظلمة والغيظ والنقمة..فإذا الأرض والماء والريح عجينٌ والرّعد والبرق».. فينهار السدّ فيما يرتفع صوت غيلان يخاطب ميارى:«لنرتفعْ برأسيْنا ولنفتحنْ لهم في السماء باباً»..ثمة سراج منير يدعوهما «زجاجٌ صفاءٌ وعزمٌ وأمنيةٌ» هكذا يرتفع الحبيبان «وقد طارت بهما العاصفة» فإذا بغيلان يبلغ آخر المقامات التي تدرّج فيها خلال فصول المسرحيّة وهو مقام الاتحاد والحلول. الاتحاد بعناصر الطبيعة، والحلول في الكون، فالسدّ قد انهار لكنّ غيلان واصل عروجه إلى السماء، أي واصل عروجه إلى مملكة الروح. وهذا ما أشار إليه المسعدي حين تحدث عن غيلان يأبى «إلا أن يكون مثال الإنسانية الباسلة المتجاوزة لحدودها المتسامية إلى الوصول والاتحاد الآخذة نفسها بهذا الضرب من التصوّف». فانهيار السدّ لم يكن خاتمة المسرحيّة وإنّما كان فاتحة أخرى لها ممكنة وإن جاءت في آخر المسرحيّة، كان كوّة مفتوحة على بارقة ضوء تتراءى في البعيد.

بطولة اللغة

نجد في هذه المسرحيّة شخصيات كثيرة تقتسم،عبر فصولها، غنائم البطولة مثل غيلان وميمونة وميارى.. لكن أهمّ الشخصيّات وأولاها بالنظر هي اللغة. هذه اللغة التي تشدّ القارئ إليها بوصفها صوراً تبدهه لغرابتها، بوصفها إيقاعات وأجراساً تخاطب منه جارحة السمع كما هو الحال بالنسبة إلى الأخبار القديمة، بوصفها مصدراً جمّا للإيحاءات تجعل القراءة تيهاً لا يقف عند حدّ معلوم.لغة تحيل على أزمنة أدبيّة كثيرة، بعضها يلوّح لمقابسات التوحيدي وبعضها لطواسين الحلاّج، وبعضها لأخبار الإصفهاني، وبعضها الآخر يشير إلى الأدب الوجودي، والشعر الرمزي، والكتابة السورياليّة. هذه الأزمنة تحيا،على تقاذف المسافات بينها، في هذه المسرحيّة، في كنف العافية.. وربّما استدعت هذه المسرحيّة، في الكثير من فصولها، الشعر تغتني من رموزه واستعاراته. فالمسعدي لا يرى للأجناس قوانين تسيّجها.كلّ جنس يمكن، في أيّة لحظة، أن ينفتح على جنس آخر ليسترفده ويرفده في آن.. سقوط هذه الأسيجة هو الذي جعل هذا العمل مزيجاً من الرواية والمسرح والقصّة والشعر في آنٍ واحد.

كثيراً ما تجف منابع الإلهام أو يصاب الكاتب بالعجز في شيخوخته، لكن من النادر أن يعلن كاتب اعتزاله، وقد فعلها فيليب روث وأعلن توقفه عن الكتابة، وتبعه بول أوستر في حوار أجري معه مؤخراً قال فيه إنه سيتوقف يوماً ما عن الكتابة.

فيليب روث بعد قرار التنحي:

عرفت العديد من الهزائم لكنني حاولت

تقديم وترجمة - عبده وازن

عندما أعلن الروائي الأميركي فيليب روث على عتبة الثمانين من عمره، عزمه على التوقف عن الكتابة نهائياً، من أجل الخلود إلى استراحة هي أشبه باستراحة «الجندي» الذي أمضى أكثر من خمسين عاماً يقاتل على «الجبهة»، ظنّ أصدقاؤه وقراؤه أنّ في الأمر مزحة تشبه المزحات التي طالما عرف بها. فهذا الروائي الكبير (مواليد 1933) عاش معظم سنيّ حياته مكبّاً على الكتابة والقراءة، جاعلاً منهما الرديف الوحيد للحياة. ويدل على هذا الانهماك الأدبي الطويل والعميق، النتاج الهائل الذي يناهز الخمسين كتاباً هي في معظمها من الروايات.

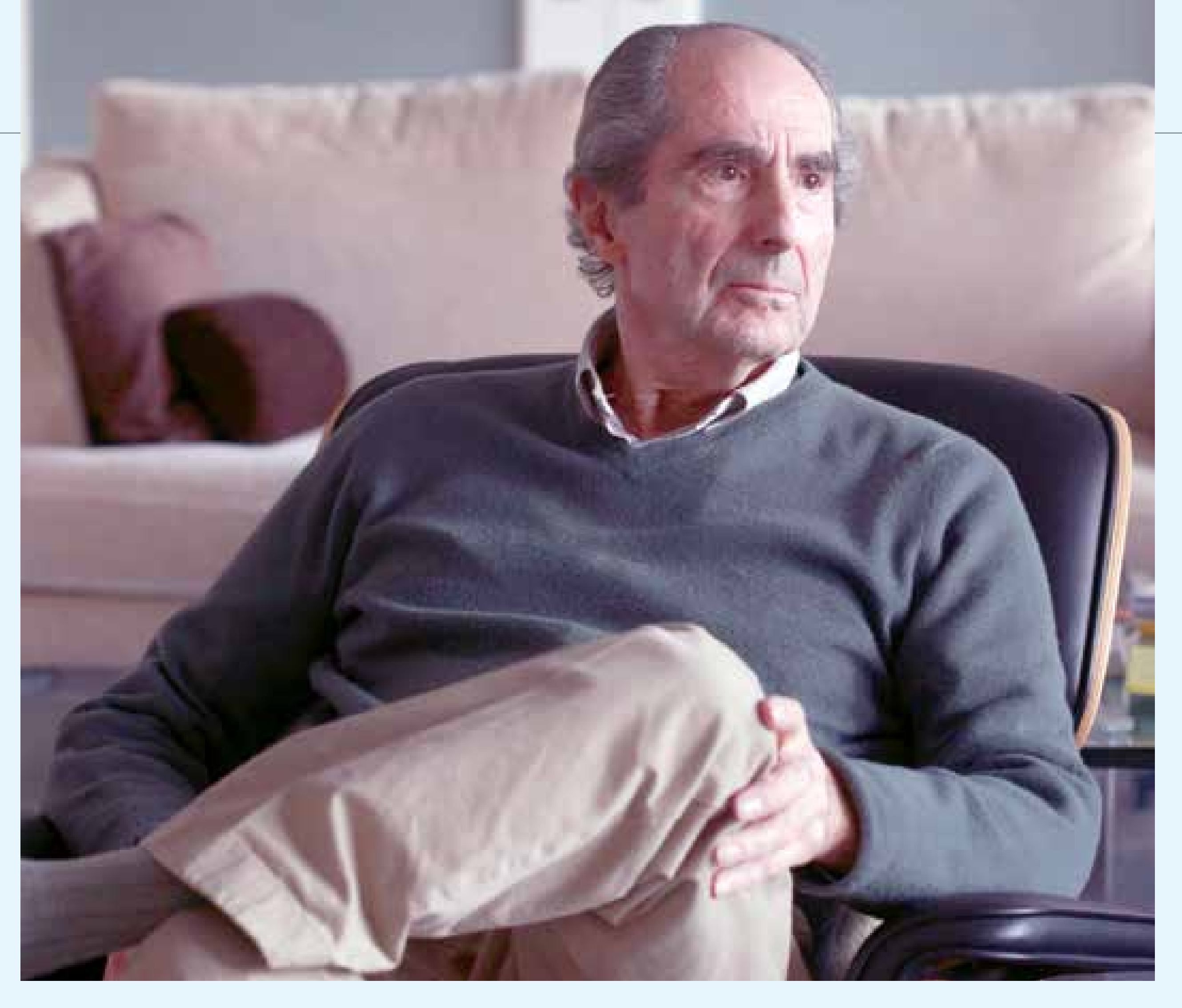
أعلن روث هذا القرار غداة إصداره روايته الأخيرة «نيميسيس» (Némésis). ومعروف أن «نيميسيس» هي إلهة الانتقام في الحضارة الإغريقية وهي أيضاً كلمة شائعة في الولايات المتحدة الأميركية وتعني القدرية التي لا يمكن الإنسان أن يتخلص منها. ولعل الشخصية الرئيسية في الرواية، باكي كانتور، تواجه هذه القدرية متمثلة في مرض شلل الأطفال أو هذا ما يظنه قارئ الرواية للوهلة الأولى. أما أحداث الرواية فتقع في السنة الأخيرة من الحرب العالمية الثانية وتحديداً في مدينة نيويورك (Newark) مسقط رأس فيليب روث.

البطل الذي يدعى باكي كانتور شاب في الثالثة والعشرين من عمره، أستاذ للرياضة وبطلٌ في السباحة والغطس، لكنه ليس كسائر الأبطال، فهو شخصٌ يؤمن بالواجب الذي علمه إياه جدّه، الذي تربّى على يده بعد وفاة أمه، والرجولة بنظره تكمن في تحمّل المسؤوليات التي تقع على عاتق الإنسان. وعندما ينتشر مرض شلل الأطفال القاتل في مدينته حاصداً الصغار والكبار، يحل نوع من الهستيريا الجماعية والخوف على سكان نيويورك بعد فشل التدابير الاحترازية للقضاء على هذه العدوى. وكان لا بدّ من أن يأخذ باكي على عاتقه مهمة السهر على سلامة تلاميذه والاهتمام بالأهالي الذين فقدوا أولادهم. يرفض باكي في البداية الالتحاق بحبيبته مارسيا ستاينبرغ التي تعمل في مخيّم للأطفال في منطقة بعيدة من العدوى، لكنه يستسلم أخيراً لرغبتها ويلتحق بها. ولكن سرعان ما يبدو فرار باكي من قدره فراراً وهمياً. فالعدوى تلحق بباكي إلى المخيّم، قبل أن يتبيّن له أنه هو من أتى بها. وبرغم إفلاته من الموت فهو يصاب بالشلل فيقطع علاقته بحبيبته ليحررها من عبء الاهتمام به ويستسلم لحياة ملؤها التعاسة والوحدة.

هنا ترجمة لمقاطع طويلة من حوار أجرته الكاتبة الفرنسية جوزيان سافينيو مع فيليب روث ونشرته صحيفة لوموند الفرنسية في عدد خاص أفردته لهذا الروائي الأميركي الكبير.

متى قررت إعادة قراءة كتبك؟

- خلال السنوات الثلاث الأخيرة، لم أكتب عملاً روائياً أو قصصياً. لم أكتب إلا أموراً لكاتب سيرتي، بعض المعلومات الأرشيفية. إذا وقعت على وثيقة أو رزمة ملاحظات أو رسالة، وقد وجدت منها المئات، عليّ أن أشرح له ما تعنيه



هذه الوثائق، وعما تتحدث، وفي أية ظروف رأت النور، ومن هم هؤلاء الأشخاص الذين تتحدث عنهم. لم أعد أكتب إلا أشياء من هذا النوع. إنها كتابة تفسيرية، مثل تقرير الطبيب الشرعي تقريباً، وهذا أسهل بكثير من الكتابة السردية. لا أكتب إلا بدفعة أولى، لم يعد هناك كل تلك الكتابات التي لا نهاية لها والتي ننغمس فيها من أجل كتابة رواية، ولا الشك الذي يصاحبها. هذا هو ما يشغل وقتي، تنظيم كل ما يمكن أن يفيد في توثيق حياتي من أجل توفير مادة أساسية لكاتب سيرتي. لم أعد أريد كتابة روايات، لقد اكتفيت بعد خمسين سنة من المعارك. لم أعد أريد أن أكون عبداً لمتطلبات الأدب ودقته. لقد تخلصت من «سيدي» وصرت أتنفس بحرية. قبل ثلاث سنوات، عندما توقفت عن الكتابة، قررت أن أكون حراً، الأمر الذي أتاح لي مذذاك إعادة قراءة الروائيين الذين أحببتهم في شبابي، مثل دوستويفسكي وتورغينيف وكونراد وهمينغواي وتشيخوف.

وكافكا؟

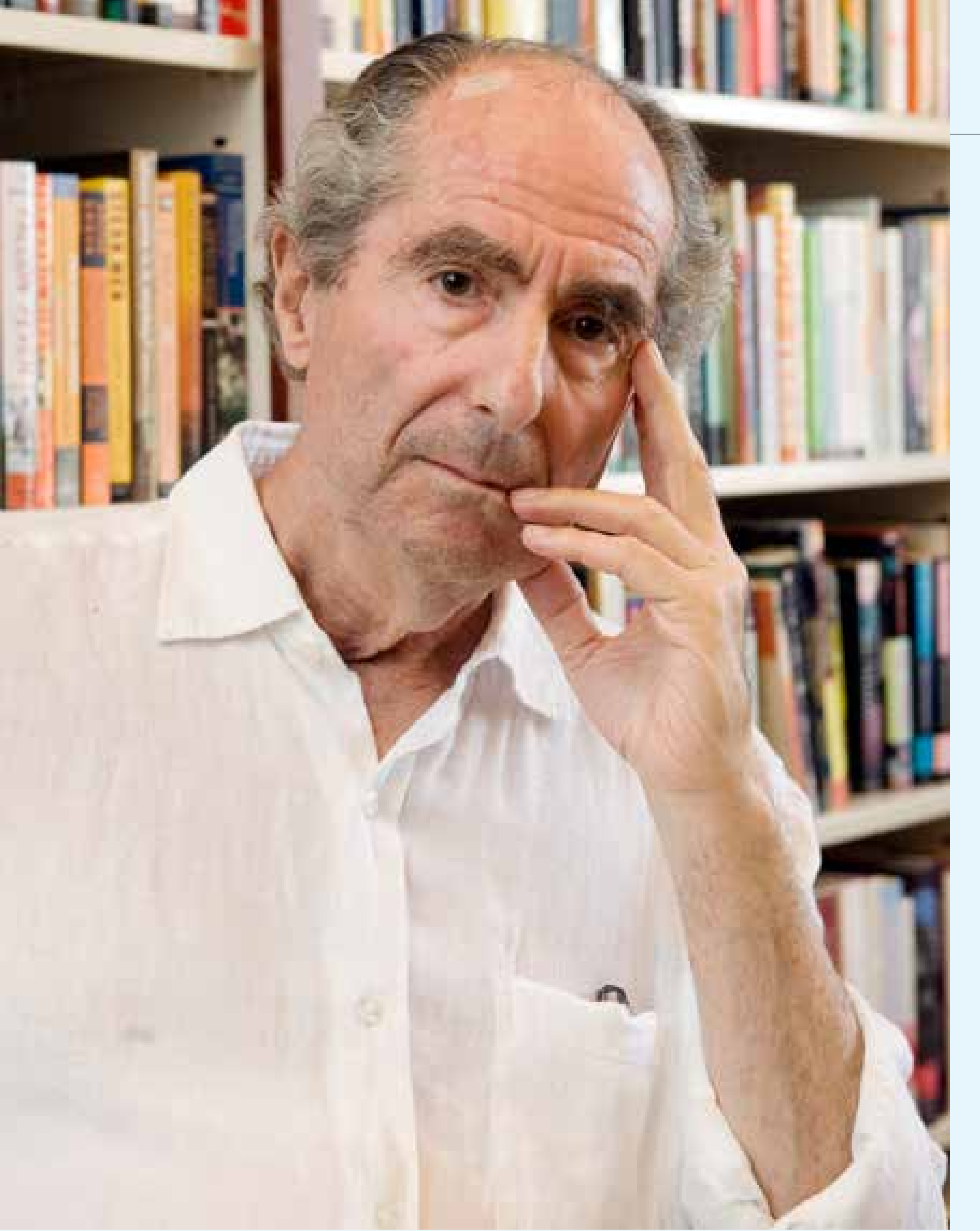
- قرأت ما يكفي من كافكا في حياتي. لقد أكتفيت منه في السبعينيات من القرن الماضي، قرأته ودرسته وعلمته ثم أعدت قراءته كاملاً. وبعدما أعدت قراءة كتّابي المفضلين، قلت في نفسي إن الوقت حان لإعادة قراءة كتبي الخاصة.

تريد إذن ترك الحلبة منتصراً؟

- آه، لقد عرفت عدداً غير قليل من الهزائم. لكنني أيضاً بذلت قصارى جهدي مع ما كان لديّ.

لنتحدث عن كتاب استثنائي لديك هو «عملية شيلوك» وعن لعبة الهوية مع رديف يدعى أيضاً فيليب روث.

- كما تعرفين، لست الوحيد الذي فتن بقصص الرديف (أو القرين). هناك القصة الطويلة لدوستويفسكي «الرديف»، وهناك «الخطف» لكونراد، و«الدكتور جيكل والسيد هايد» لستيفسنون وروايات أخرى كثيرة. لكنني كنت أفكر أن أصنع ممن لديه رديف شيئاً آخر غير مجرد شخصية روائية بسيطة. أعطيته هويتي. الشخصية التي تلتقي رديفها في الحياة هي أنا. قلت لنفسي إنني بتصرفي بهذه الطريقة يثرى خيالي، وربما تصير الأشياء حية أكثر، وأعتقد أن هذا ما حصل. وفي هذا الكتاب، حيث أظهر في وقت واحد شخصاً آخر باسمي الحقيقي، وحيث نحن شخصان لا يفترقان، أعطيت «شخصيتي» خصائص ليست لي، ومن أجل حض هذا الشخص على التحرك، أعطيته دوافع ليست لي، وأيضاً لقاءات كثيرة غريبة لم تحصل أبداً، وتصرفت خلالها أحياناً بطريقة مخجلة، ولكن في الواقع، إنها ظروف لم أواجهها قط. لقد ضمّنت هذا الكتاب أيضاً شخصيات أخرى مبتكرة، وأحداثاً هدفها نشر الغموض وتطورات غير متوقعة إطلاقاً. الحدث المحوري كان تعرضي لهجوم من «رديف» مليء بالجرأة يحمل اسمي، وتورطي على نحو خطير مع هذه



النسخة الجسدية الطبق الأصل مني والتي يبدو فسادها وجنونها وقوتها بلا حدود. بطلي، ليس فيليب روث الآخر فحسب، ولكن فيليب روث الحقيقي، هو أحد أبطال سيناريو غير محتمل، أو يجدر بي القول إنه يشارك في مباراة عملاقة للمصارعة. أحب كثيراً الجانب المجنون قليلاً في هذا الكتاب.

لماذا تقول إنك ألفت كتباً عدة، بما فيها «نيميسيس» و«المؤامرة ضد أميركا» حول فكرة الخوف؟

- لماذا لا تطرحين هذا السؤال على كافكا؟

لو رزقت بأولاد هل كنت لتنصحهم بألا يصيروا كتاباً، مع أنك رغبت أنت في أن تصير كاتباً؟

- عندما نقرر أن نصير كتاباً لا نكون نملك أدنى فكرة عن نوع العمل الذي الذي تمثله الكتابة. عندما نبدأ، نكتب عفوياً، انطلاقاً من خبرتنا المحدودة جداً عن العالم غير المكتوب والعالم المكتوب. نحن مفعمون بالحيوية السانجة. «أنا كاتب»، إنها فرحة من نوع القول: «لديّ عشيقة». لكنّ العمل يوماً بعد يوم طوال خمسين سنة- سواء من أجل أن يصير المرء كاتباً أو عشيقة- هو مهمة شاقة، وأبعد من أن يكون من أكثر النشاطات متعة للإنسان.

هل أنت سعيد بهذا القرار؟

- طبعاً. أنتمي إلى جيل من الكتّاب الأميركيين المولودين في ثلاثينيات القرن الماضي. وصلنا بعد همينغواي، وغوستاف فلوبير والعمق الأخلاقي لجوزف كونراد، والتآليف الجليلة لهنري جيمس. وكنا مقتنعين بأننا نعانق مهنة مقدسة. كان الكتّاب الكبار بالنسبة إلينا أولياء المتخيل . وأنا أيضاً أردت أن أكون قديساً.

عموماً، عندما يقرر الكتّاب التوقف عن الكتابة لا يعلنون ذلك، بعكسك أنت.

- لا يريدون أن نعرف أنهم توقفوا عن الكتابة، وأن سحرهم لا يعمل. لم أذهب أنا أيضاً لإعلان قراري على السطح. لقد أتت سيدة شابة لإجراء مقابلة معي لمجلة فرنسية. وفي نهاية الحديث سألتني: «على ماذا تعمل حالياً؟» فأجبتها: «على لا شيء إطلاقاً»، فقالت: «لماذا؟»، فقلت : «أعتقد أنني انهيت (عملي)». ولا شيء أكثر من ذلك. لم تكن لديّ النية في الإدلاء بتصريح هدفه إثارة حال من الهذيان. لقد أجبت بصراحة على سؤال مباشر طرحته عليّ صحافية جيدة. وبعد ذلك بأشهر، وقع عدد قديم من المجلة بين يدي صحافي متحمس في الولايات المتحدة، إذ كان عند الحلاق يقص شعره، فنشر الخبر الذي ترجم على نحو سيئ عبر غوغل بلغة إنكليزية مضحكة.

ألا تعتقد أن هذا الأمر أثار تعليقات كثيرة؟

- لا.

هل قلت فقط إنك ستتوقف عن كتابة الأعمال السردية؟

- في أي حال، لم أعد أكتب قصصاً أو روايات، هذا أكيد. وكما سبق لي أن قلت لك، أكتب صفحات وصفحات من التعليقات لكاتب سيرتي، ولكن هذا ليس سرداً. ولا يمكن أن يكون كذلك. ليس هنا أية كآبة.

«أنا كاتب»، إنها فرحة من نوع القول: «لديّ عشيقة». لكنّ العمل يوماً بعد يوم طوال خمسين سنة- سواء من أجل أن يصير المرء كاتباً أو عشيقة- هو مهمة شاقة

قرأنا أنك تكتب رواية مع ابنة إحدى صديقاتك البالغة من العمر ثماني سنوات.. هل هذا صحيح؟

- نعم، اسمها أميليا. كتبنا قصصاً عدة طويلة معاً، ثنائياً، عبر البريد الالكتروني. تكتب هي فقرة، وأكتب أخرى، ونتبادلهما مع إرغام نفسينا على أن نكون أكثر تخيلاً خلال المبادلات. وفي هذه الفترة، نعمل على رواية شخصيتاها عالمان، وهذان العالمان هما كلبان. إنها فكرة أميليا. لديها مخَيلة أوفيد. ولكنني في الواقع لست في صدد كتابة أعمال سردية. أتسلى مع فتاة صغيرة ذكية جداً واستثنائية جداً وأعشقها.

إذن، بعدما أعدت قراءة أعمالك، هل قدّرت بأنك قمت بعمل جيد، وأنه يمكنك التوقف؟

- لم أقل لنفسي: هذا جيد أو غير جيد. حصل الأمر تلقائياً، بلا سبب. لم أكن أرغب في المتابعة، وتوقفت. هذا كل شيء.

تعتقد أنه خلافاً لما يقوله البعض، ليست الرواية هي التي تختفي، ولكن القراء هم الذين يختفون.

- هذا صحيح. إن عدد القراء الحقيقيين، أولئك الذين يأخذون القراءة بجدية، يتقلص. إنه مثل جبل الجليد.

لا نزال نشتري كتباً، ولكن هل نقرأها حقا؟

- القارئ الحقيقي للروايات هو شاب يقرأ ساعتين أو ثلاث ساعات كل مساء، ثلاث أو أربع مرات أسبوعياً. وفي نهاية أسبوعين أو ثلاثة يكون قد أنهى قراءة كتاب. القارئ الحقيقي ليس هذا النوع من الناس الذي يقرأ من وقت إلى آخر، بمعدل نصف ساعة ثم يضع كتابه جانباً ليعود إليه بعد ثمانية أيام على شاطئ البحر. عندما يقرأ لا يسمح القارئ الحقيقي لشيء بتشتيته. يضع الأولاد في السرير وينكب على القراءة. لا يقع في فخ التليفزيون ولا يتوقف كل خمس دقائق ليقوم بمشترياته على الإنترنت أو للحديث على الهاتف. ولكن ما لا يقبل الجدل أن عدد الأشخاص الذين يأخذون القراءة على محمل الجد يتراجع بسرعة. في الولايات المتحدة، هذا الأمر أكيد حتماً. في الولايات المتحدة لا تنحصر أسباب هذا السخط في تعدد وسائل الترفيه في حياتنا المعارضة. نحن مضطرون إلى الإقرار بالنجاح الكبير للشاشات من كل الأنواع. المطالعة الجدية أو العابرة لا تتمتع بفرصة أمام الشاشات: أولاً شاشة السينما ثم شاشة التليفزيون، وحالياً شاشة الكومبيوتر التي تنتشر، واحدة في الجيب، وأخرى على المكتب وثالثة في اليد وقريباً ستوضع واحدة بين أعيننا. لماذا لا تتمتع المطالعة الحقيقية بأية فرصة؟ لأن المتعة التي يشعر بها المرء أمام الشاشة أسرع وأكثر حسية . للأسف، لا تكتفي الشاشة بأن تكون مفيدة جداً، إنها أيضاً مسلية. وماذا يمكننا أن نجد أفضل من التسلية؟ لم تعرف المطالعة الجدية عصراً ذهبياً في الولايات المتحدة، ولكنني شخصياً لا أتذكر أنني شهدت عصراً حزيناً كهذا بالنسبة إلى المطالعة. وغداً سيصير الأمر أسوأ، وبعد غد أكثر سوءاً. يمكنني أن أتوقع أنه خلال ثلاثين سنة، إذا لم يكن قبل، سيكون قراء الأدب الحقيقي في أميركا بعدد قراء الشعر اللاتيني.

إنه أمر حزين، ولكن عدد الأشخاص الذين يتخلون عن المطالعة للمتعة والتحفيز الفكري لا ينفك يتراجع.

تصر على صعوبة الكتابة، على الإحباط. أليست هناك متعة في انجاز كتاب؟

- دائماً. نعم دائماً. يمكننا القول إن أحد الأسباب التي دفعتني إلى التوقف هو أنني بعد خمسين سنة كنت لا أزال هاوياً، هاوياً أخرق يفتقر إلى الثقة، وكان يعيش في إرباك تام طوال أشهر وأشهر في كل مرة يبدأ فيها رواية جديدة.

ألم تكتسب ثقة بنفسك أكثر فأكثر؟

- لم يحصل ذلك قط عند بداية كتاب. من النادر أن يكون الكاتب مفعماً بالثقة منذ البداية. بل لعله العكس، تماماً، يسكننا الشك، ونسبح في المجهول. هنري جيمس، عملاق الأدب الأميركي يمثل صورة عن كل الكتّاب، ومارسيل بروست عبر عن هذا بوضوح في إحدى رواياته حيث يتحدث عن مهنة الكاتب: نعمل في السر، ونقوم بما نقدر عليه، ونعطي ما نملك. شكنا هو شغفنا، وشغفنا هو عملنا. والباقي ينبع من جنون الفن.

لماذا وكَّلت كاتب سيرة، بدل أن تكتب سيرتك بنفسك؟

- لم أوكل كاتب سيرة. بلايك بايلي هو حالياً أفضل كاتبِ سيرة في الولايات المتحدة. هذا الأمر لا لبس فيه. بعث إليّ برسالة قدم فيها نفسه. سبق له أن كتب ثلاث سير ذاتية ممتازة، وفي رأيي إنها الأفضل، بما فيها واحدة رائعة، لجون شيفر . مع بلايك بايلي، تبادلت بعض الرسائل ثم أتى من فيرجينيا حيث يسكن لرؤيتي هنا في منزلي، وأمضينا فترتين خلال بعد الظهر في الدردشة. طرحت عليه مجموعة من الأسئلة، ثم ادعى بأنني أخضعته لاستجواب، وهذا قد يكون صحيحاً. راقبته جيداً لأعرف مع أي نوع من الرجال أتعامل. وجدته مؤثراً جداً، وفي ختام لقائنا الثاني قلت له متأثراً: «ابدأ العمل».

إذاً، أنت تعمل لديه؟

- في الواقع أنا موظف لديه. أنا أقوم بالعمل العاقّ، مجاناً.

واسع وعميق

سقراط آدمز

ترجمـة: حسين عيد



أنا في الخامسة من عمري. أمسك يد زوجتي وهي تنجب ابننا. تبلغ زوجتي من العمر ست سنوات. أنا الولد دميتها. تقول الممرضة التي تبلغ من العمر، ثمانية أعوام، أشياء لزوجتي، مثل «استمري في الدفع. لقد وصلت تقريباً». أحافظ على إمساك يد زوجتي حتى لو كانت تحكم قبضتها على يدي بقدر ما تستطيع. تصبح أصابعي بيضاء أثناء ولادة ابني. تضع الممرضة الطفل الصغير بين يدي زوجتي، التي تبدأ في إرضاعه تلقائياً. أتيه فخراً.

أشعر بمثلث حبّ. يربط المثلث بين زوجتي، وطفلي، وبي. يبدو المثلث مثل حزمة أشعة من ضوء أخضر، مصنوع من الحبّ.

تبكي زوجتي وهي ترضع الوليد. تعتبر أسرتي أعظم عائلة في تاريخ الأسر. أتخيّل حياة ابني، وهي تمتد أمامي، وأنا سعيد بلا حدود.

*

حان وقت ذهاب ابني إلى المدرسة، بعد أن أصبح عمر ابني أسبوعين. كانت أولى كلمات ابني، هي «أطعمني». بدأت زوجتي / أمّه في إطعامه فور أن نطق بتلك الكلمة. كلما كانت تطعمه، تغلب عليها العاطفة، لدرجة أن تبكي. لم تكن تتوقف عن البكاء لساعة أو ساعتين بعد تغذيته. ثم تطعمه ثانية.

قدت السيارة إلى المدرسة، وتحدثت مع ابني على امتداد

رحلتنا. يجلس ابني بهدوء، يفكر في قضايا الحياة الكبرى. حين نصل إلى المدرسة، أجد مديرة المدرسة تنتظر ابني، تصطحبه ويتحركان معاً إلى المدرسة. أشعر بانزعاج حيال معاناة ابني من قلق الانفصال.

عندما أعود إلى البيت، أجد زوجتي تقف في زاوية المطبخ. إنها تواجه الزاوية وتبكي. أمضي صاعداً السلالم لأعلى كي أعمل لأنني أحضرت العمل معي إلى المنزل.

«... كي أظهر للعالم كله أنني قضيت نحبي من الحب»

*

نكون أنا وزوجتي في أول حفل عيد ميلاد لابننا. أصدقاؤه هنا. إنّه على وشك قطع التورتة، وفتح الشمبانيا وشربها معهم، ثم ينطلقون إلى المدينة. تطلعت إلى زوجتي التي كانت تنظر إلى التورتة. كنّا معاً، على حدّ سواء، فخورين بابننا وأحدنا بالآخر. أفكّر في الطريقة التي تغيّرت بها منذ ولادته. أفكّر في الطريقة التي تغيّرت بها زوجتي. زوجتي مخلوق صغير ورقيق.

تنهار زوجتي على الأرض بسكون. كان ابني وأصدقاؤه يستمتعون بشرب الشمبانيا وتناول قطع التورتة. استلقيت على الأرض بالقرب من زوجتي، هامساً إليها بهدوء، بينما كان الفتيان يطأون إعلاناً. تطلعت إلى وجهها الذي كان شاحباً ويبدو عليه الإرهاق والتعب. لمست وجهها بيدي، وظللت أهمس إليها.

*

انقضت ثلاثة أشهر منذ الحفلة. كنا في فناء المقبرة كي ندفن زوجتي. وجدت الأمر صعباً منذ أن توفيت. أعتمد الآن على ابني. حين أتطلع إليه يمكنني غالباً أن أتخيّل وجهها المسن. عمري ست سنوات وثلاثة أرباع السنة. عمر ابني سنة وربع. كان عمر زوجتي سيصبح الآن سبع سنوات وربع. تقترب مني صديقة ابني بعد الجنازة، وتقول إن زوجتي كانت لها أفعال طيبة. تبلغ صديقة ابني من العمر سنة واحدة وثلثي سنة.

يمكنني الاعتماد على ابني. يتركني ابني وصديقته في الكنيسة. أجلس على مقعد في فناء المقبرة، وأعصر يدي حتى أجعلها بيضاء فأتذكّر زوجتي وهي تلد ابني.

*

إني أعيش في منزل شعبي قديم. أنا مجنون تماماً بسبب غرابة أطواري. لم أعد أفهم أكثر من ذلك: عواطف، مسئوليات، هياكل الأسرة. أجلس على كرسي هزاز في مساحة مزروعة بالعشب في الحديقة. أراقب شخصاً ذا عشر سنوات يجرجر خطاه على امتداد العشب الأخضر، وهو يسقط ميتاً. أبدأ في غناء الأغنية التي أغنيها كل يوم:

الأعمال الفنية في باب الترجمة Philip Jackson - Scotland



احفر لي قبري واسعاً عميقاً على حدّ سواء

ضع ألواح رخام عند رأسي وقدميّ

وضع على صدري حمامة قمريّة بيضاء

كي أظهر للعالم كله أنّي قضيت نحبي من الحبّ.

نشرت هذه القصة في مجلة «ميتازن» بتاريخ الجمعة 11 مارس/آذار 2011، وقد اختيرت ضمن مختارات من أفضل القصص الإنجليزية لعام 2012، من تحرير نيكولاس رويل. أما الكاتب سقراط آدمز فله عديد من القصص القصيرة المنشورة في الدوريات المختلفة، كما صدرت له رواية بعنوان «كل شيء جميل» بتاريخ 11 يناير/كانون الثاني 2012.

الحبل

مصطفى كوتلو*
ترجمها عن التركية: صفوان الشلبي

الرجل جالس على أريكة. يسحب نحوه حبلاً غليظاً. يشدّه، ظناً منه أنه سيصل إلى طرفه بعد قليل. الحبل متدلٍّ من النافذة، ولا يعلم أحد إلى أين يمتد. منذ ساعات، وهو يسحب الحبل، حتى أصابه الإرهاق. لكنه لم يتوقف، وظل يواصل سحبه، على أمل أن يصل إلى طرفه. بعد مضي زمن طويل !... ملأت كومة الحبل الغليظ الملتفة الغرفة حيث يجلس الرجل، حتى كادت تلامس سقفها.

توقف الرجل هنيهة، ونظر حواليه.

لم يبقِ الحبل، في الغرفة، حيزاً للحركة. وإذا ما سيواصل سحب الحبل، فلا مجال في الغرفة للمزيد منه. انتقل إلى الغرفة المجاورة، وظل يواصل السحب بلا توقف، حتى نسي الأكل والشرب.

امتلأت الغرفة، وامتلأ المطبخ، ثم امتلأت الردهة، وأحاط الحبل بكل ناصيةٍ، لكن طرف الحبل لم يرَ بعد. توقف الرجل ثم فكّر قائلاً: «الخلل يكمن في النهج». تعقّب الحبل أكثر عقلانية من سحبه. نهض، وارتدى ملابسه. تناول بضع لقيمات، وخرج من البيت.

طرف الحبل يتدلى من النافذة، يعبر الحديقة، ويخرج إلى الشارع، ثم يمتد على رصيف المشاة، ويختفي عند انعطافة الشارع. أمسك الرجل بالحبل. شرع بتعقب الحبل وهو ممسك به. إلى أين يمضي يا ترى؟

ليمضِ إلى حيث يشاء. لقد اتخذ قراره. سيصل إلى طرف الحبل. عندئذ، سيتضح كل شيء، ولابد أن ينكشف له مصدر الضيق. عابرو الشارع يتابعون الرجل باستغراب.

رجل مُسِنّ:

- إلى أين أنت ذاهب؟ سأل.

- للعثور على طرف الحبل. أجاب الرجل.

- لا تتعب نفسك يا ولدي، اجلس في مكانك، واسحب الحبل، دعه يأتي إليك، بدلاً من سعيك خلفه. أشار عليه. ابتسم الرجل بمرارة.

- ليس بالأمر اليسير إلى هذه الدرجة، يا عم. أعاني من طول الشد، لكنه لا ينتهي.

الرجل المسنّ:

- لا أصابك الله بشدة. قال ومشى. اقترب طفل من خلفه.

- ماذا يوجد في طرف هذا الحبل؟

سؤال حافل بالمعاني. حك الرجل رأسه.

- ليتني أعرف! قال.

مر شقيّان ثملان:

- يا معلم، لقد أصبت، إذ أمسكت بالحبل.

- حقاً، لقد أمسكت به.

- هو هكذا.. لقد غنمت بما التقطته الصنارة.

- كلا ياعزيزي، لا شيء ظاهر للعيان، حتى الآن.

- هناك شيء ما، سترى، واصل السحب. هيا إلى الأمام سر. شخص عاقل، مثقف بنظارات:

- أمر غريب ما تسعى إليه! تمضي في طريق لا تعلم ما في نهايته. وإذا ما كان وهماً؟

- قَدَري! قال له، ثم أحنى رأسه وتابع المسير متعقباً الحبل.

قطع شوارع وميادين، وعبر حديقة عامة كبيرة، حتى وصل إلى طريق سريع. الحبل يمضي والرجل يمضي. لماذا يمضي؟

لماذا لا يظهر طرف الحبل؟ من وضع هذا الحبل في هذا الطريق؟ لماذا لا يهتم أحد سواه؟

لم يأبه الرجل بكل هذه الأسئلة، وواصل تجاوز العقبات. عبر جسراً. دخل نفقاً وخرج منه، حتى وصل إلى خارج المدينة.

الحبل يتسلق التلال، ويمتد نحو الشمس الغاربة خلفها.

شعر الرجل بالإرهاق والجوع والعطش.

ما عاد في داخله ذلك الحماس القديم، كما شعر بقليل من الملل.

حاول استعادة نشاطه، فأخذ نفساً عميقاً. تشبث بالحبل بحماس أشد. «لا تراجع ولا يأس» قال في داخله.

مضى قدماً نحو التلال والشمس الغاربة... الحبل يمضي، والرجل يتعقب الحبل.

بعد طويل وقت، الشمس التي كانت تلتهب حارقة، بدأت إلى الزوال في الأفق. غابت الشمس، واختفى الرجل في العتمة.

الرجل على شاطئ البحر. الحبل يمضي، وهو يمضي. هدير الأمواج، وضوء القمر. الحبل في مكان ما يعود إلى المدينة ثانية! الطريق السريع مرة أخرى!

عربات تمضي وتذهب، وعيون مليئة بالدهشة، تتابع الرجل الذي يسير ممسكاً بالحبل...

الرجل في عالمه الخاص، لا يبالي بما حوله.

في ما بعد!

في ما بعد، ذهول شديد!

واصل السير حتى وجد نفسه عائداً إلى بيته.

الحبل يمتد، ويعبر الحديقة، ويدخل من خلال نفس النافذة.

الرجل يتصبب عرقاً.

يترك الحبل. يتجه نحو البيت. يفتح الباب ويدخل، ويتجه من فوره نحو الصالة. صدمة!

ما إن يضيء الرجل النور، حتى يتهاوى ذعراً عند باب الصالة.

الحبل يمتد حتى السقف، ويتدلى من الحلقة الحديدية للثريا.

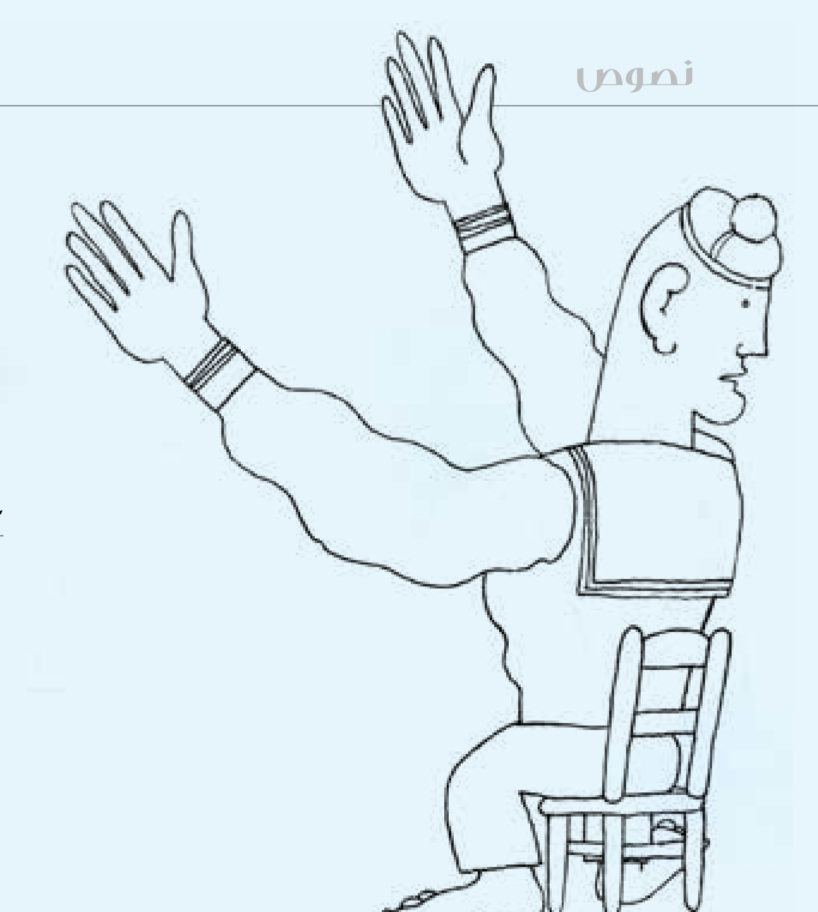
يتدلى على شكل أنشوطة مشنقة.

يتقدم الرجل متعثراً، ويلقي بنفسه على أريكة.

يشرع بالتحديق بأنشوطة المشنقة من حيث يجلس!

---

*ولد عام 1947 في أذربيجان. درس الأدب التركي في جامعة أرززوم. عمل مدرساً في استانبول، ثم عمل في دار نشر «ديرجاه» وشارك في إصدار «موسوعة اللغة والأدب التركي». نشرت أولى قصصه في مجلة «حركة الفكر والعلم»، ثم عمل مديراً لتحريرها. عمل في عدة صحف وقنوات تليفزيونية. صدر له حتى الآن ما يزيد على ثلاثين أثراً في مجال الدراسات الأدبية والقصة القصيرة وقصص الأطفال والسيناريو. مازال يكتب في صفحتي الأدب والثقافة، والرياضة في صحيفة الفجر الجديد.



إيماءات

عبدالكريم الطبال - المغرب

1

قال لي صوتٌ
لآ أسمعه
إلاَّ حُلُماً :
في كفِّك
نافذةٌ بيضاءْ
ارفعْ ستارَتَها
انظرْ
في الشَّارع
بُستَـــانٌ أزرقْ
يشبهُ بحْراً لا يُوجَدْ
انظرْ
أنتَ عصْفُورٌ في البُستَانْ
انظرْ
أنتَ ترْتيلٌ في البحْرْ

2

أشتَاتُ الرِّيحْ
سأجمَعُهَا
لأفجِّرَ في الغَابَاتِ
الموسيقَى الأولـــــــــى
الوَرْدَ الأوَّلْ
النَّهر الذي تَشْربُ
منه الرُّوحْ

3

الأشجَارْ
تمشِي معنَا
في اللَّيلْ
لا تَترُكنا
في التِّيه
هي دفَّتنـــا
في البحرِ
هي أنجمنـــا
في اللَّيلْ

4

في سبيلٍ أُخْرى
ذهبوا
كيف نَسْبقُ
أوْ نلْحقُ
منْ ذهبوا
في سبيلٍ أخرى

5

اليومْ
سأمسحُ أشجَاراً
لا تنكرني في الصَّيفْ
.....
اليوم
سأرسمُ في كفي
باباً مُشرعةً
أدخلُ منها وحدي
....
اليومْ
سأمشي
في غيرِ طريقِ
كي أبلغَ قبلِي
.....
اليومْ
سأمدحُ كرسياً
دخل السجن
ولمْ يركعْ
.....
اليومْ
سأرحلُ
في هنا القفرِ
إلى قلبي

حدث ليلاً

جرجس شكري - مصر



حين كان الليلُ ينام مبكراً
والزمن يسهر يحرس ضحاياه
كنت هناك،
وفيما جند الوالي يطرقون بابي
زوجتي صرخت خائفةً،
اقتحم الجنود بيتي
حملوني إلى القلعة نائماً
نهرني الوالي لأنني أنام مبكراً
ولامني على صراخ زوجتي .

هل أحدٌ يعرف
ماذا يقصد الوالي ؟
......

ومرت سنوات
لم أستطع فيها الإقلاع عن عادة النوم
حين اقتحم الجنود بيتي
وحملوني إلى القصر

كان الملك يلعب النرد مع الحاشية
هناك لم أشاهد زوجتي
ولم أسمع صراخها.
هل أحدٌ يعرف أين ذهبت ؟
......

من يومها لم أنم
ومع هذا
حملني الجنود وبيتي
إلى قصر الحكومة
التي كان أعضاؤها يضحكون
إذ أمر كبيرهم الجنود أن يقصّوا شعري
ففعلوا
وتقاسموا ملابسي فيما بينهم
ثم ألقوا بي خارجاً
هل أحد يعرف
أين اختفى البيت ؟

حِلاقات لا تُنسى

محمد الأمين الإمام - السودان

أحس بالراحة والاسترخاء، حين لمح الدراجة النارية، الخاصة بالحلاق الشاب، أمام المحل وبابه مفتوح. اعتاد أن يحلق رأسه ولحيته عند الحلاق بانتظام لسنوات طويلة.. بدأت علاقته مع الحلاق وأسرته بإصلاح دراجات أبنائه،ثم حلاقة شعر أبنائه ثم شعره. كان يستمتع بحكايات الحلاق الشاب ومغامراته النسائية التي لا تنتهي. وكان ودوداً ومحدثاً لبقاً ولطيفاً شأن الحلاقين في بلادي. فمحلات الحلاقة مصدر للمعلومات، وهم يحبون الحكي والروايات.

كان الحلاق مشغولاً، فهو يحلق لرجل وينتظره أخر، يبدو في الخمسين من عمره، ويشغل نفسه بالصحف والمجلات القديمة، وكأنه يأتي بها من البقالة المجاورة، والتي تستخدم ورق الصحف الراجعة في لف المواد التموينية. تجاذب الحديث مع الرجل الأخر، واستمر وهو على كرسي الحلاق. انتبه والرجل يقول للحلاق: لقد حلقت شاربي، وأنا لم أطلبه منك، ولا أريده. فقال له الحلاق: لقد سألتك،وأجبتني فحلقته، ولا يمكن أن أحلقه دون استشارتك. قال الرجل للحلاق: لقد كنت مستغرقاً في أفكاري وفجأة انتبهت وأنا بلا شارب. لقد ذهلت، فأنا لا أحلقه، ولن أحلقه يوماً، وستجعلني مادة للحديث والتعليقات الساخرة، لفترة طويلة. ضحك الحلاق وهو يقول للرجل: توجد لغة خاصة صامتة ومستمرة، بين الحلاق وزبائنه، ترتكز على الإشارات، وكان يمكنك إيقافي إن لم ترد. اختفى صوت المقص وإيقاعاته المموسقة بعد استخدام الآلات الحديثة.. قال الرجل ضجراً: لقد كنت مشغولاً،و لم انتبه.. وانصرف دون أن يتأمل وجهه في المرآة.، فقد أحس أنه سيحزن لمرآه دون شارب..وطاف بذهنه من يحلقون شواربهم، والتعليقات السخيفة واللاذعة. وتخيله وهو يدخل منزله، وتعليق زوجته، وأطفاله، والجيران. وتخيله يبحث عن طريق جديد، لا يعرفه فيه أحد.

حين جلس على كرسي الحلاق الكبير، قال الحلاق: لقد طلب حلاقة شاربه.. ألم تر أنه لم يغضب ولم يثر؟. ولو أخطأت لثأر وغضب، فهو يتظاهر أمامك، ولو كنا وحدنا لما تكلم. ففي هذه السن يبحث الرجال عن التجديد، والإثارة، وربما أراد أن يتصابى من جديد. ضحك كثيراً، وسأل الحلاق عن رجال حلق شواربهم خطأ، أو بنمط لم يألفوه في حياتهم أو أرادوه.. فالرتابة تتجلى في حلاقة الشارب والذقن، في حياة كل منا. وقل لي كيف تحلق شاربك ولحيتك، احك عن نفسك ما تجهله. لم يتمالك نفسه من ضحك عفوي، مجلجل، والحلاق الشاب يقول إنه حلق حواجباً يوماً. فسأل الحلاق: هل هي هواية خاصة. فقال: لا، ولكنهم يطلبونها. في يوم أتاه رجل هرم تثاقلت خطاه، وحركته، وطال شعره، فكأنه لم يحلق لسنوات. وبعد حلاقة رأسه، والشارب، واللحية، طلب تخفيف شعر حواجبه. دهش الحلاق الشاب وقال إنه لم يفعلها يوماً. فقال له الرجل: حسناً تعلم. أمسك الحلاق بالمقص،وأحس بالرهبة، فقال للرجل: أعتقد من الأفضل ألا نحلقهما. فأصر الرجل فقال له الحلاق: لا استطيع إلا حلاقتها كلياً. فوافق الرجل، وقام بحلاقتهما، أجزل الرجل العطاء للحلاق، ومضى مسروراً،. ضحكا شديداً، فسأل الحلاق: ألم يكن يحمل نظارته الطبية. فقال لا. فقال له: ربما غضب حينما رأى نفسه في المرآة. فقال الحلاق ضاحكاً: لم لا نفترض أنه كان سعيداً، فقد بدأ أقل سناً، وأكثر نضارة. فسأله: هل عاد مرة أخرى للحلاقة؟ فقال لا، فقال له: ربما ندم على فعلته، وفعلتك، وربما عنفه أهله ومنعوه، وربما لم يحتج إلى حلاقة لوقت طويل.

قال الحلاق: أما الحلاقة الثانية، فكانت سهلة بفضل التجربة السابقة. ففي ليلة رأس السنة،دخل رجل وقال: احلق رأسي صلعة نظيفة، ففعل عدة مرات، والرجل يطلب



الإتقان، حتى رضي. ثم طلب حلاقة الشارب، والذقن عدة مرات، حتى أعجباه. ثم فوجىء به يقول: احلق حواجبي، لأبدأ سنة جديدة وسعيدة، فأنا أمقت الشعر، ويضايقني كثيراً. فحلق الحلاق الحاجبين، باتقان، وانصرف الرجل سعيداً. في حلاقة الحواجب الثالثة، أتاه شاب بدد ثروة العائلة، وحلَّ ضيفاً، على أقارب لا يطيقونه، مما زاد معاناته وهو يكافح لإفراز نصيب أسرته في ميراث قديم. جلس على الكرسي، وشعره كث، وحالته النفسية بالغة السوء، وطلب حلاقة رأسه صلعة، ثم حلاقة اللحية والشارب في إتقان. وفوجىء به يطلب حلاقة حواجبه. وخرج سعيداً بشكله الجديد..

في المرة الرابعة، دخل المحل، رجل برفقة شاب صغير، بدأ منشغلاً بالجوال، وارسال الرسائل، والألعاب. طلب الرجل حلاقة رأسه صلعة، ثم الشارب، ثم اللحية في إتقان شديد. واستخدم الحلاق عدداً كبيراً من الموسى. ولإقناعه بالإتقان صب ماء على رأسه، فسال في يسر، فابتسم الرجل سعيداً. وفوجىء به يطلب حلاقة حواجبه، في إتقان. أحس الحلاق بأن الرجل مضطرب الشخصية، فتمنَّع. انتبه الشاب المرتفق وقال للحلاق: لا تستمع إليه، ولا تحلق حواجبه. والرجل يصر، ثم هاج وقال للحلاق: حالتي النفسية بالغة السوء بهذا الشعر، فأرجوك احلقه. امتثل الحلاق وبدأ حلاقة الحواجب بسرعة كسباً للوقت، ولا يريد مشاكل.. سمع الشاب يقول للطرف الأخر: لقد حلق حواجبه. قال الرجل: لقد أرحتني الآن كثيراً، ثم طلب حلاقة رموشه. ذهل الحلاق ولم يصدق، فلم يحلقها يوماً، والرجل يصر. فحمل المقص الصغير، وبدأ يقص الرموش، والرجل يغمض عينيه، ويترنم في سعادة، مما شجع الحلاق على إتقان عمله.

دخل الشاب المرافق وصاح منفعلاً: رموش؟.. رموش؟. كان يجب أن تنتظر قراري.. إنهم قادمون الآن. قال له الحلاق: لقد أقنعني بأهمية هنا له.

وفجأة اقتحم المحل أهل الرجل، وهم يتصايحون في ذعر، وقلق عظيمين: ماذا فعلت به. كان يجب أن ترفض. كان الرجل يضحك سعيداً، وهو يمسح رأسه، وشارب، ولحيته، وحواجبه، في استمتاع كبير. ضحك أحد القادمين كثيراً، وهو يتأمل قريبه. وقال للرجل: لقد فعلتها وغيرت شكلك كثيراً ؟. وأضاف آخر: إنه عمل متقن، لا يقدر عليه حتى لبيب، تاجر الخردة الشهير في المدينة. وضحكوا جميعاً وهم يتأملون الرجل. نقد أحدهم الحلاق عشرين جنيهاً، فوضعها في جيبه، فطالبه ببقية المبلغ. فقال له الحلاق: إنها حلاقة صعبة، ومعقدة، ومتعددة المراحل، وتطلبت صبراً، ووقتاً كبيراً، وكنت سأطلب أكثر، ولكني قنعت بما قدمت.

ضحك الرجل كثيراً، وهو يتأمل المرآة، وتحسس شاربه، وحاجبيه، ورموشه، فربما نسي الحلاق وضاعت لتصبح حكاية أخرى.



هذا الجرافيتي «أنا»

وائل السمري-القاهرة

اختر سلاحك
ربما يغنيك
عن زرع الفضيلة
في الأراضي البور
أو يحميك
من عدوى اللهاث
إلى القضية
والقضية
لا تريد من العيون المسبلات
- عن الحقيقة -
غير فك شفيرة الرؤيا
لتحتقر اللهاث

****

ها أنت في الميدان
ميدان
وفي الميدان
إنسان
وفي الميدان
بركان
وكبت
وانبعاث
فاختر سلاحك

لا تفاوض
أو
تقايض
أو تراهن مرغماً
لا ترهق الآتي بأسئلة
أضاعت ماضياً
واختر سلاحك
مثلما الأشجار
تختار اتجاه صعودها
سر..
لا تكن متردداً
مثل الرياح
فمرة
تأتي من الوادي البعيد
تسوق
أسراب الجراد
ومرة
تأتي من الصحراء
تحملها الرمال
سر للمصير
مهلاً
فالموت
عنوان

طبيعي
لمن يتنفسون
لا وقت
للسعي المهادن
فالحياة هي
الجنون
فاختر
حياتك
مثلما يختارها
كحل العيون
ونم
على جفن النصاعة
واثقاً
كن
كالحسن
أو
كالحسين
فربما
ينبيك طفل
بالحقيقة
مرة
أو مرتين
فازرع

رفاتك في الفضا
كالناي
وارحل
كاللجين

****

إن السلاح
هو السلاح
والبقية
بعض ظن
عابر
لا يستسيغ عبيرها

منديل تاريخ الكفاح
هم يمنحونك فرصة
لتكون أعلى
من دخان قنابل الموتى الذين
استوطنوا ظهر البراءة
بالسفاح
وتكون أعلى
من سحاب مقبل
من كاسحات «الأمن»
ترجوها التمهل
إذ تمر
على عظام نشيدك الوطني

أعلى
من سحابات التفرق
في الأزقة
والشوارع
والميادين التي تؤوى البراح

****

يلقون قنبلة
على خط التقابل
كي تُسَيِّل دمعةً
رغماً
عن العين التي نزعوا أريج صباحها
لكنهم
لم يقدروا أن ينزعوا منها الصباح
وعيوننا
رحم لأغنية الترحل عن نهار ميت
زفوه في نعش وقالوا:
«شاهدوا العرس الديموقراطي»
لم يدروا
بأن غناءهم
كان النواح

****

يلقون قنبلة
لها أسنان فأرٍ
جائع
يهواك
مقتولاً
ومنهوشاً
ومنقوشاً
على جدران شارعنا المعطر
بالشهيد
وآية
من سورة الثوار
قل:
«هذا الجرافيتي أنا»
يا أيها الأحرار
ثوروا ..تصلحوا
يا أيها الإنسان
«حي على الفلاح»

عِقد الفل

عبدالكريم النملة- السعودية

أدبـرت الشمس نحو الأفق بعين منكسرة، ومـا زالت الطفلة الصغيرة ذات الملابس الزرقاء المتسخة تطوف بعقود الفل بين السيارات المتلاصقة أمام الإشارة الحمراء، فما تكاد الطفلة تلتصق بنافذة سيارة حتى تهطل بنظرات طهر بائسة مستعطفة بائلة.. إلى أن تمتد إليها يدٌ بقروش قليلة وتأخذ، وأحياناً تـدع ذلك العقد من الفل الـذي لا رائحة له. حذقت الطفلة بطول التجارب صنعتها، فأتقنت وتفوقت، وطغى ذكاؤها على قائدي السيارات الذين عادة ما ينصاعون لانكسار عينيها وتصبب عرقها، فيصيبون يدها الصغيرة ببضعة قروش، تدسها ببراعة وخفة في كيس يتدلى بين ثنايا ملابسها، كانت الصغيرة ذكية بارعة، لا تتوقف أمام نافذة سيارة كما اتفق، بل إن حدسها لا يخطئ، فتختار السيارة بعناية وبسرعة، وغالباً ما يصيب ظنها، وتنجح بمهارتها، وفي لحظات انهزام الشمس وضعفها كانت تتراخى قليلاً لإحساس ما يصيبها بالوهن، تسترجع به كل أطياف تعب ذلك اليوم، وكأنها تتنكر فجأة أنها كانت متعبة منهكة من الجري والتمدد بين السيارات، وأنه حان وقت استراحتها والعودة إلى مكان نومها.

لكن السيارة الفارهة وقفت أمام الإشـارة الحمراء في تلك اللحظة الفاصلة، فنازعتها نفسها بين الذهاب وبين الاسترخاء، وكانت تدرك أية فريسة هي أمامها، فغلب عليها الطمع، وشقت طريقها بين أكوام السيارات المتلاصقة إلى أن وقفت أمام زجاج نافذة السائق، حكت أنفها المتسخ القصير بزجاج السيارة البارد، لكن السائق لم ينظر إليها مطلقاً، مركزاً بصره إلى الأمام، طرقت بأصبعيها زجاج نافذته، دون أن يعيرها أي نظر، ثم فجأة، رأت في المقعد الخلفي شبح راكب، سرعان ما دارت حول السيارة، لتلتصق بالزجاج البارد، أسقطت ما وسعها من أكداس البؤس على وجهها، وفجأة نزل زجاج النافذة الخلفية ليبرز وجه امرأة منعمة فائضة.. مدت الصغيرة يدها بعقد الفل نحو المرأة، تناولت المرأة عقد الفل وطرحته بجانبها، ثم أخرجت النقود، لكن وجه الطفلة صنم للحظات، فجمدت يد المرأة وركزت بصرها نحو الطفلة المتجمدة، علق وجوم العالم



بين جفني المرأة، وهي تنظر إلى وجه الطفلة المستسلم الصامت، لم تقشع الطفلة نظرها عن وجه المرأة وكأنها ترسل بنظراتها سوط عذاب لعيني المرأة الساهمة، لكن السيارات الخلفية كسرت هذا الامتداد بأبواقها الصاخبة، سارت سيارة المرأة متجاوزة الطفلة الصغيرة التي وجمت في مكانها تنظر إلى الأمام وكأن السيارة لا تزال أمامها، وبعد لحظات سارت الطفلة بوجوم مسبلة ذراعيها إلى جنبيها، وغابت في شقوق الشوارع الصغيرة دون أن تلتفت إلى أحد أو يصحبها أحد.

وصلت المرأة إلى بيتها، لكن عقلها وقلبها لم يصلا بعد، فقد كانت تفتح باب البيت وتدخل وتضع حقيبتها اليدوية على الطاولة، كل ذلك بطريقة تلقائية ، دون أن تدرك شيئاً مما تفعل، غاب عن المرأة وعيها الحقيقي، جلست يتدلى رأسها بين كفيها، أغمضت عينيها، وخيالها يركض بين ثنايا ليل أسود، دب صداع عنيف في أعماق رأسها، ظلمات بعضها فوق بعض، طفحت أمام عينيها، راحت ترقب الطفلة الصغيرة في خيالها، تصطادها بين ثنايا ليل أسود مقتحم، تفر الطفلة ثانية وثالثة من خيال المرأة، ولما لم تستطع تبين ملامحها جيداً في خيالها، انتابتها نوبة عصبية، قامت تفتح ستارة النافذة وكأنها ترجو النهار أن يسقط عليها فوراً، لكن الليل يتسرب ببطء كسلحفاة غبية، تشعر بكرة صماء بدأت تتشكل بين ضلوعها، تشهق.. تزفر لتروض تلك الكرة الصماء المؤلمة، التي خنقت صدرها، أهي موجة بكاء أسود؟ أهي قطعة حزن جافة؟ هي ربما شيء من كل ذلك، لكنها لا تخرج فتريح، استمطرت دموع عينيها، لكنّ عينيها صامتتان جافتان، وما إن نعس الليل وبدأ الصبح بفك أزرار الظلام، حتى أفاقت مهرولة نحو الباب الخارجي، دعت السائق الذي أحضر السيارة، ركبت في مكانها المعتاد، وتحفز يكاد يطير بها من مقعدها يدفع السائق إلى السير سريعاً تجاه مكان طفلة الأمس، هناك وجدت السيارات تتقاطر بنمو من كل الاتجاهات، أمرت السائق بإيقاف السيارة على جانب الطريق، وراحت تتأمل مكان الأمس، تنهش عيناها كل طيف يمر بين السيارات، لكن أطفال الإشـارة لم يصلوا بعد إلـى ممارسة عملهم اليومي، وقبل منتصف النهار ، بدأ الأطفال يتناسلون واحداً تلو الآخر، هذا يحمل صحفاً، وآخر يحمل عقود فل، وثالث يجرجر قدميه مكتفياً ببؤسه، يصبه في عيون السائقين، يستجلب به عطفهم وقروشهم.

تلفت قلب المرأة قبل عينيها، تبحث عن الطفلة ذات الملابس الزرقاء المتسخة، لكنها لم تبصرها، ترجلت من سيارتها وبدأت تمشي على جانب الطريق، توقف بنظراتها كل الأطفال الذين يتسربون بين أجساد السيارات دون جدوى، فلم تكن الطفلة قد أتت بعد، اتكأت المرأة على جذع شجرة قريبة، أخذت تمشط بنظراتها جداول السيارات والأطفال هنا وهناك، تتبع نظراتها كل طيف يمر أو يتحرك، فلما لم تجد أثراً للطفلة، عمدت إلى أحد الأطفال المارين بجانبها، أوقفته، سألته، تطلع الطفل بخوف.. واندهاش، ثم انسل من بين يديها بسرعة، نزلت عن الرصيف وأخذت تطوف بين السيارات تنادي طفلاً يحمل عقود الفل وترفع بيدها ورقة نقدية، فلما رآها الطفل سعى نحوها، فتنحيا إلى الرصيف، وأعطته الورقة النقدية، كان الطفل لا يرى إلا الورقة النقدية التي جهد في دسها جيداً بين ثنايا ملابسه، ثم رفع رأسه ليرى وجه المرأة المتساقط يسأله عن الطفلة ذات الملابس الزرقاء المتسخة، صفن الطفل يتذكر، فبادرته المرأة تصف وجه الطفلة وكأنها تصف ملامح وجهها هي، هز الطفل رأسه ثم مد نظره يبحث عن الطفلة، ثم قال للمرأة إنه لم يشاهدها هذا اليوم على غير عادتها، جزعت المرأة من جوابه، واشتد وجيف قلبها، حتى كاد قلبها ينفرط من صدرها، زفرت بعمق، ثم جلست على طرف الرصيف، تنظر ذات اليمين وذات الشمال، تبحث عنها في كل الوجوه، فلما حلّ المساء، وتفرق الصبية الصغار إلى شقوق أماكنهم الليلية، أحست المرأة أن الكرة الصماء في صدرها تؤلمها... تخنقها وكأن شيئاً يدفع تلك الكرة إلى الانفجار والخروج من صدرها، أحست بالكرة فعلاً بدأت تتحرك من صدرها إلى حلقها إلى الخارج فجأة وبدفعة واحدة.

يرفعني البحرُ إليكَ

جمال القصاص -القاهرة

أكتبُ كي أحبَّ نفسي
كي احتملَ صدمةَ الرُّوحِ في المرآة
كي أقولَ ليدي: أحسنتِ صناعةَ خبزي
كي أهمسَ لامرأةٍ: أنتِ طينتي المقدسةُ
سفينةُ عمري.
ليس في جيبي صكوكٌ أو نياشينُ
على الأرجح سوف أدخلُ الجنّةَ
سأتمكنُ من تسلُّق السُّور..
لن يسألني أحدٌ ..
عن قطعةٍ من الشِّعر خبّأتُهَا تحت لساني
أو يتمسَّحُ بفروة فوضايَ.. ويضحكُ:
انكشف الغطاءُ
خُذْ طائرَكَ من عنقكَ
بَصَرُكَ اليومَ حديد .
في الغابة..
تاهَ العرّافُ
لم يكتشفْ الثمرةَ

المرأةُ التي ثقُلَتْ مفاتِنُهَا عليهِ
بعد ستينَ عاماً
فكّتْ ضفائرَهَا
تحررَّتْ من أسرِ اللُّوحةِ
قالتْ هذه كعكتي .. هنا وردي
هذه مريلتي .. هنا حبرُ الطفولةِ
ينشعُ في عتمة الخطوط .
هيا .. اغرس البذرةَ
سوف يرفعني البحرُ إليكَ
هيا ..خذني كموجةٍ
علّقني تميمةً في كف الشطوط.

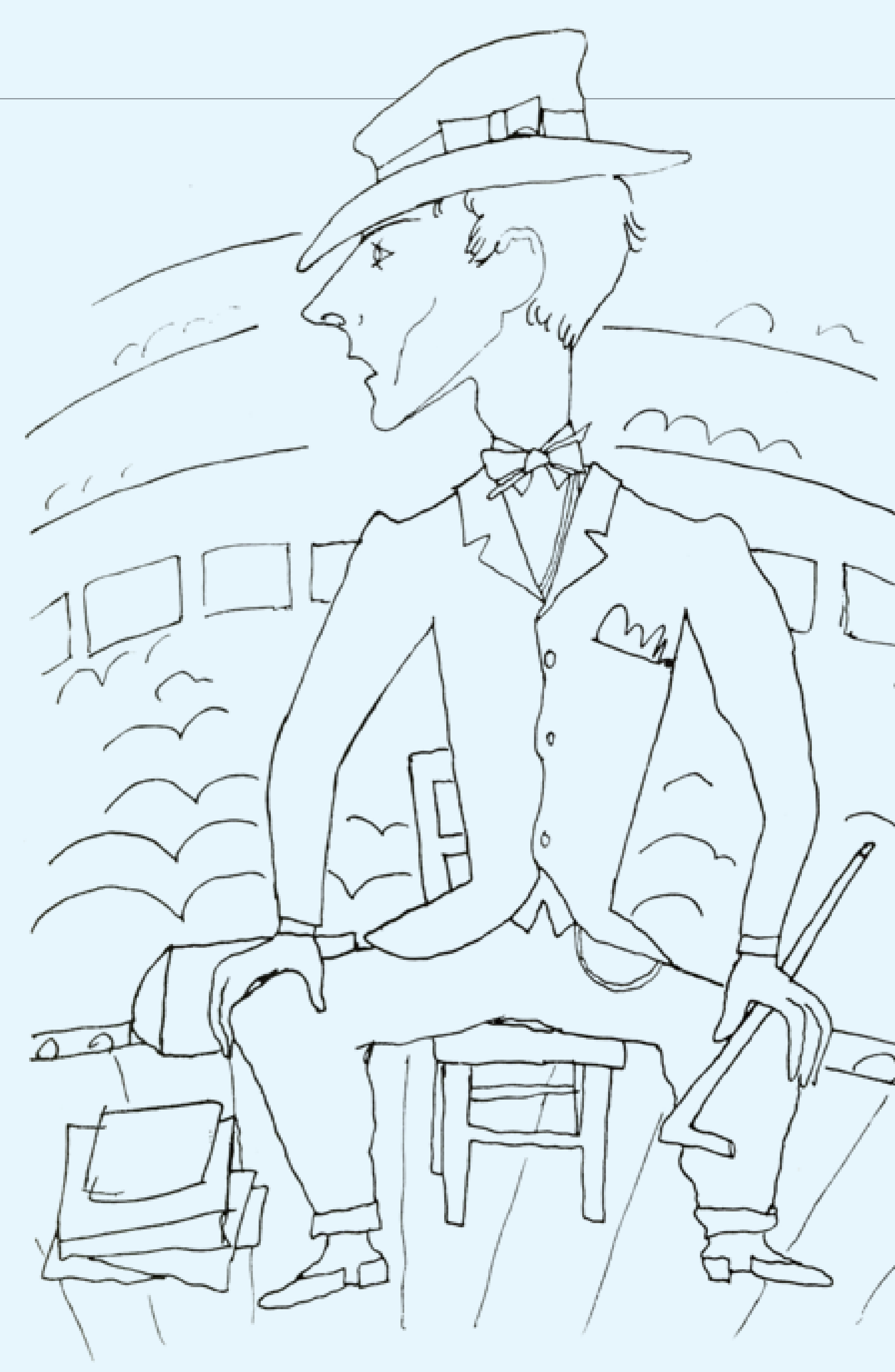
في المحطة..
هَرْوَلتْ القصيدةُ
انفتحتْ ذراعاها بقوة الحنين
قُرْطُهَا المدملجُ لم يزلْ يخبُّ فوق طاولة المقهى
السَّاعةُ تسرقُ الوقتَ من جيوب الفراغ

المسافرون ينهمرونَ تحت أعمدة المساء
الاحتمالُ مصادفةُ الرُّوحِ
هذه أنا .. بلا رموزٍ بلا رتوش
في النقطة الفارغةِ ينتصبُ العالمُ عارياً على قدميهِ
يلفُّني كطفلةٍ في عباءة البحر
أشربُ ولا أرتوي
أتحسَّسُ أجنحتي وهي تختصرُ السَّماءَ
لم يجلبْ لي أحدٌ بطاقةً بريديّةً في عيد الميلاد
لم يُهْدني شرائطَ ملوّنةً
عشتُ سنواتِ الوهم وحدي
كلَّ يوم أحسبُ كم رشفةً في الكوبِ
كم شوكةً سأقيسُ بها حياتي.

أمس سهرتُ قربَ نافذتِكَ

معي سحابةٌ نائمةٌ في الحقيبةِ
معي ظمأ شبَّ في الكراسِ
أنا الأسرعُ في تقليب السُّكر
هل ستتنكرني الإسكندريةُ ؟
أنا الولدُ الذي ولِدَ في حقل الكزبرةِ
جدي كان يقرعُ النَّاقوسَ
وكلما اشتدَّتْ النوَّةُ
كان يلفلفُ القلبَ في طوايا الشَّبك
وينتظرُ العروسَ
تخرجُ في زفَّة الأمواج ..
هنا .. على الكورنيش
خلعتْ الشمسُ خُلخَالهَا
وارتمتْ في حِضنك.
الهواءُ ارتبكَ في شفتيكِ
كم قبلةً ستحرِّرُ العتباتِ من لوثة الجغرافيا
أنتِ طيبةٌ يا حبيبتي
وجهكِ طيبٌ ..عيناكِ طيبتان .

رفعَتْ رأسَهَا من فوق كتفي
يدُهَا النّائمةُ في حضن كفي استيقظتْ
بدأتْ الرحلةُ ..
والسَّحابةُ لم تزل نائمةً في الحقيبة
.هل كان ضرورياً أن تولدَ ؟
هل سأظلُّ غريباً حين ألمسكَ
أيها الرجلُ الطاعنُ في العشق ؟
ألم نتقابلْ في محطة المترو ؟
ألم نتشاجرْ في طابور الخبز؟
ألم تقلْ لي سألقاكَ - يوماً - في الإسكندرية .؟!



شربتُ الليلَ
بعثرتُ نفسي
جَمَعْتُهَا في رنَّة صوتِكَ
أحببتُ وجهيَ في غبشة المرآةِ
عشرون عاماً لم أسمعْ كلمة أحبُّكِ.

حان وقتُ الرحيلِ
مَنْ سيحملُ الآخرَ ؟
دقائقُ وينطلقُ القطارُ
معي الوثيقةُ ..
معي شطائرُ اللّحمِ

من ديوان جديد للشاعر بعنوان «فراغات صوتية»



شفيــر الصمت

ماجد السامعي- اليمن

مِنْ أينَ أبـدأ... ؟!! تَسْتَحي الأقلامُ ... بـوحَـاً ولـيـلُـك آهــة وظَــلامُ
مِنْ أينَ أبْدأ ياءَ قهرك، دُلَّني ؟!! ... هَـمْـزُ الـمَـنـيَّـةِ مَـبـدأ وخِـتَـام
وعلي شَفِيرِ الصمت يَنْتَحِبُ الأَسَى ... (والصمتُ في لُغَةِ العتَابِ كَلامُ)
يا أنتَ حسْبُك ... والضياع فإنني ... بـيَـدِ الـفَـراغِ مَـشَـاغـلٌ وزِحَــام
كيفَ اسْتَحلَّ شَقَاك هَذا المُنْتَهَى ؟! ... بَعثرت حلمي .. والـحَـرامُ حـرَامُ
نـاهِـيـكَ يَـا هَـذا هَـوانُـكَ لـو درَى ... أيـقـنـتَ أنّــك لـلـعـذابِ إمَــامُ
يَـا ظَالماً يَقتَاتُ مِنْ مُدنِ الهوَى ... صَبْري !! لِتَركَعَ عِنْده الأَحْـلامُ
صَلّى صَلاةَ الخَوف بينَ جَوانحي ... وجَـعٌ تُـؤمِّـنُ خَـلْـفَـه الآلامُ
هلْ أدْهشَتْك سُطورُ تَاريخي التي ... لـعِـبَـتْ بُـطـولَـةَ دَورِهَـا الأَصْـنَـامُ
سلْ (بابَ مُوسَى)(والمُظفّر)ما الذي ... خلَقَ الضياعَ مِنْ الضياعِ فهَاموا؟!
هَـامـوا عـلـى هـامـات مـأذنَـةٍ هنا ... طَـفِـقَـتْ تُـقـبّـلُ رأسَـهـا (الأهــرامُ)
فرسانُ جِنِّك في الهَشيم تعثرتْ ... وعـلـى طـريـقـك تَـسْـقـطُ الأَعْـلامُ
أجَـهِـلـتَ أنّـك فـي الـصَـبَـاحَـةِ مولد ... كـانـتْ تُـصـافـحُ خَــدهُ الأنـسَـامُ
أجَـهِـلـتَ أنّــك مـولـدٌ سَـكـرتْ به ... يـومَ الـغِـوايَـةِ حَـضْـرَةٌ ومُـدَامُ
أنا يا قِفَار الحُزْنِ في زَمَنِ السُدَى ... بـيـدِ الـريـاح عـواصـفٌ وغـمَـامُ
من هَمْهَمَات الليلِ منْ وَجَعِ الضُحى ... سُـورٌ تُـضَـاجِـعُ ظِلْـهَـا الأَوهَــامُ
سَلْنِي وسَـلْـهُـمْ أيـنَ قلبي حِينمَا ... صَلّوا وحَجُوا خَاشعين وصَامُوا
فـي قـلـبِ هَـذا الـصَـمْـت ألـفُ خفيّة ... خَـفـيَـتْ وقـصـةُ مُـذنـبٍ وغــرامُ
الـيـوم يـومُـك فـي الـخِـيـانَـة عِشْتَه ... وغـــداً عـلـيـك وهَــكَــذا الأيّــامُ

امرأة وثلاثة رجال

نزار عابدين

في معلقة الأعشى ميمون بن قيس ثلاثة أبيات تبدو دخيلة على القصيدة:

عُلِّقْتُها عَرَضاً وَعُلِّقَتْ رَجُلاً   غيري وعُلِّقَ أخرى غيرَها الرَجُلُ
وعُلِّقَتهُ فتاةٌ ما يُحاوِلُها   من أهْلِها مَيِّتٌ يَهذي بِها وَهِلُ
وعُلِّقَتني أُخَيرى ما تُلائِمُني   فاجتَمعَ الحُبُّ حُبّاً كُلّهُ تَبِلُ

لم يكن الأعشى من العشاق، ولم تكن «هُرَيرة» التي يستهل قصيدته بذكرها و«قتيلة» التي تغزل بها كثيراً في قصائد أخرى سوى قينتين من الجواري، بل إنه زاد فوصف في شعره قتيلة وصفاً جسدياً تفصيلياً، وامتدح أفعالها في الفراش لأنها تعرف كيف ترضي الرجل، أما هذه «المجزرة العاطفية» التي تحدث عنها في الأبيات السابقة، فليست إلا خيالاً واستعراضاً لقدراته الشعرية، وليس في الأمر خيانة إنما الأمر كالحلقة المفرغة، فكلٌ يعشق من لا يريده، أما الخيانة المتسلسلة فكان أبو ذُؤيب الهذلي في جاهليته بطلها.

كان أبو ذؤيب يعشق امرأةً اسمها أم عمرو، وكان رسوله إليها خالد بن زهير، وهو ابن أخت له وقيل ابن عمٍ له، وكان جميلاً، فعشقته أم عمرو، فلمًا أيقن أبو ذؤيب بغدر خالد هجرها، فأرسلت تترضاه فلم يفعل، وقال:

تُريدين كيما تجمَعيني وخالداً   وهل يُجمَعُ السيفانِ ويحكِ في غِمْدِ؟
أخالدُ ما راعَيت من ذي قرابَةٍ   فتحفظَني بالغيبِ أو بعضِ ما تُبدي
دعاك إليها مُقلتاها وجيدُها   فمِلتَ كما مالَ المُحِبُّ على عَمْدِ
فكنتَ كرَقراق السرابِ إذا جَرى   لقومٍ وقد بات المَطِيُّ بهم تحدي
فآليت لا أنفكُّ أحدو قصيدةً   تكون وإيّاها بها مثَلاً بعدي

والطريف في الأمر أن أبا ذؤيب كان في صغرهِ رسولاً من عشيق إلى المرأة نفسها، وكان أبو ذؤيب جميلاً، فرغبت فيه وتركت عشيقها، وتختلف المصادر في اسم هذا العشيق الأول، حتى إن أحد المؤرخين أورد له اسمين في الكتاب نفسه، لكن الأرجح أنه ابن عويمر كما ردّ خالد على أبي ذؤيب. ويبدو أن الخيانة تركت جرحاً عميقاً في نفس أبي ذؤيب فقال:

بِأعظمَ مِمّا كُنتُ حَمَّلتُ خالِداً   وبَعضُ أماناتِ الرجالِ غُرورُها
خليلي الذي دَلّى لِغَيٍّ خليلتي   فكُلّاً أراهُ قد أصابَ عُرورُها
رَعى خالِدٌ سِرّي ليالِيَ نَفسُهُ   توالى على قصدِ السَبيلِ أمورُها
فلمّا تراماهُ الشَبابُ وَغَيُّهُ   وفي النفسِ منهُ فِتنة وفُجورُها
لوى رأسَهُ عَنّي ومالَ بِوُدِّهِ   أَغانيجُ خَوْدٍ كانَ قِدْماً يَزورُها
تعَلَّقَهُ مِنها دَلالٌ ومُقْلة   تظلُّ لِأصحابِ الشَقاءِ تُديرُها

ويمكن تقبُّل هذه الأبيات من أبي ذؤيب كنتيجة لتألمه من غدر الاثنين، ولا يمكن أن نقبل منه الحديث عن الأمانة:

وما يَحفظُ المَكتومَ مِن سِرِّ أهلِهِ   إذا عُقَدُ الأسرارِ ضاع كبيرُها
مِن القومِ إلا ذو عَفافٍ يُعينُهُ   على ذاك مِنهُ صدقُ نَفسٍ وَخيرُها
فإنَّ حَراماً أن أخونَ أمانَة   وآمَنَ نَفساً ليسَ عِندي ضَميرُها
فنفسَكَ فاحْفَظْها وَلا تُفشِ لِلعِدى   مِنَ السِرِّ ما يُطوى عليهِ ضَميرُها

ولم يسكت خالد، فقال يجيب أبا ذؤيب وينكِّره بأنه أول من خان الأمانة من قبل فعلام يعتب؟:

فلا تجْزعَنْ من سُنَّةٍ أنتَ سِرْتَها   وأَوَّلُ رَاضٍ سُنَّةً مَنْ يَسيرُها
أَلَمْ تنتَقِذْها مِن ابْنِ عُوَيْمِرٍ   وأنتَ صَفِيٌّ نفسِه ووَزيرُها

ويبدو أن أبا ذؤيب ظل يعشقها فقد قال:

أبى القلبُ إلا أمَّ عمروٍ فأصبحتْ   تُحَرَّقُ ناري بالشَّكاةِ ونارُها
وعَيّرَها الواشون أني أحِبُّها   وتلك شكاةٌ ظاهرٌ عنكِ عارُها
فإن أعتذرْ منها فإنّي مُكَذّبٌ   وإن تعتذرْ يُرْدَدْ عليها اعْتذارُها
فلا يُهنِئِ الواشين أنْ قد هجَرتُها   وأظلم دوني ليلُها ونهارُها

كيف انتهى مسلسل الخيانة؟ لا ندري.

رواية «سينالكول»:
الحاضرُ عسيرٌ دوْماً

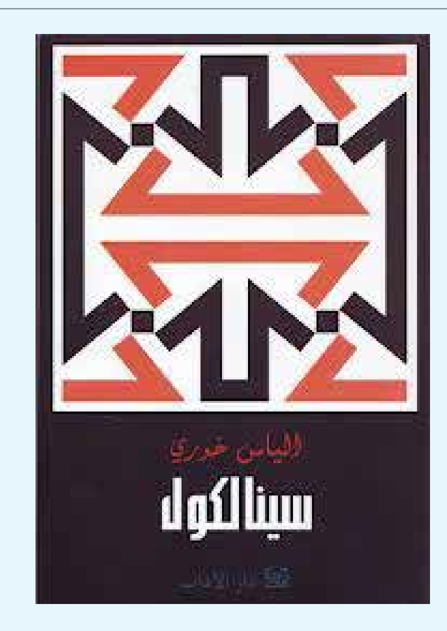
محمد برادة

من رواية لأخرى، يحرص إلياس خوري على بلورة طريقة في الكتابة والسرد تحمل بصمات التميّز والطرافة واستيحاء موضوعات متصلة بالحرب التي جثمت على مصير لبنان منذ سبعينيات القرن الماضي، ومتصلة أيضاً بتلك الأسئلة المشتركة التي حاصرت الأقطار العربية منذ احتلال فلسطين وهزيمة 1967. إلا أن هذه الخلفية الكامنة وراء أعمال كثير من الروائيين الذين ينتمون إلى جيل إلياس، تتخذ منحى خاصاً عند صاحب «رحلة غاندي الصغير» و«الوجوه البيضاء»، لأنه ينتمي إلى الكتاب الذين أدركوا، في مطلع السبعينات، أن الأهم في الإبداع الروائي هو الشكل الملائم لإظهار خصوصية التجربة وأبعادها الدلالية والجمالية.وفي الرواية الأخيرة لإلياس خوري «سينالكول»(دار الآداب، 2012)، يطالعنا تبلورٌ ملموس وموفق لجملة من هذه الخصائص التي تضفي على الرواية نكهتها المائزة، وتعلو بها عن السياق اللبناني لتلامس تيمات وتأملات عميقة الأبعاد.

من خلال أربعة عشر فصلاً، يأتي السرد بضمير الغائب العليم، إلا أن هذا السارد يفسح مجالاً واسعاً لأصوات المتكلمين داخل فضاء الرواية بلغة دارجة تغدو جزءاً من ملامح الشخوص وطريقة تفكيرهم. ونفس السارد يتدخل من حين لآخر، ليسائل أوْ يناقض أوْ يشكك في ما تتفوه به شخصيات الرواية، على نحوٍ يُشعرنا بنوع من الميتا - رواية المُحيلة على أسئلة كتابة النص... والدعامة الحاملة لهيْكل رواية «سينالكول»، هي عائلة شماس المسيحية أوْ ما تبقى منها: الأب نصري الصيدلي المولع بالسحر وفلسفة الأديان، والتحايل على النساء وتلميع الفحولة وابناه كريم طبيب الأمراض الجلدية الذي انخرط في المقاومة الفلسطينية ضد الكتائب الممثلة لديانة أسرته وعشيرته، والابن الأصغر نسيم الذي رفض النزوح خارج لبنان كما فعل أخوه، وظل يحارب في صفوف الكتائب وعاش فترة ما بعد الحرب مشتغلاً ببيْع المخدرات والصفقات المشبوهة، ومعاشرة الزعران، والاضطلاع بدور الزوج للمرأة التي كانت تحب أخاه قبل أن يلوذ باللجوء إلى فرنسا والاستقرار فيها... حول هذه النواة العائلية، تتفرّع محكيات الرواية وأحداث الحرب الأهلية والإقليمية التي عاشها لبنان منذ سنة 1975، ولا تزال آثارها وعواقبها مستمرة إلى اليوم. لكن ما يسترعي الانتباه، هو أن التاريخ وصراع الإيديولوجيات ومآسي الحرب لا تبرز في الواجهة ولا تطغى على دلالة النص؛وذلك يعود، في نظرنا، إلى عنصريْن اثنيْن في بناء الرواية: أولهما أن الكاتب جعل السرد يتخذ منحى لوْلبياً، ينطلق من نهاية النص ويكشف «العقدة»، ليعود في حركة لوْلبية إلى اللحظات السابقة ليفصّلها مُراعياً أن تتداخل سجلات الحكي والأحداث وأزمنتها، من خلال مبدأ «الشيء بالشيء يُذكَر»، ومن خلال حركة الذاكرة التي لا تشتغل وفق مبدأ التدرج المنظم، وإنما بحسب التوارد والتخاطر. والعنصر الثاني في تخفيف وطأة الحرب والتاريخ، هو أن الكاتب نقَل مركز الثقل في الرواية إلى موضوعة الحب والعلاقة بالمرأة وبتفاصيل الوجود اليومي.

من هذا المنظور، يغدو السرد استطرادياً، ينتقل بسلاسة من تيمة إلى أخرى: «لم تكن هند تفهم كيف لم يسأم بعد من تجاوز الستين من العمر. بيروت مدينة السأم واليأس، قالت للطبيب، «فالحرب تكرر نفسها إلى ما لا نهاية، وأنا زهقت من الحرب». «هنا يقع الخطأ»، جاوب الطبيب، «سرُ الإنسان هو الحب، الحرب تعطينا وهْم التاريخ، والفصول توهم بالتجدّد، أما الحب فيجعلنا نعيش الفرادة، نعتقد أننا نعيش شيئاً خاصاً ومثيراً لم يعشه أحد غيرنا» ص 154. استناداً إلى هذه المعاينة لبنْية السرد وتداخل التيمات، نجد أن كريم شماس الطبيب، المثقف، الماركسي المناضل سابقاً، هو من يعيش تجربة الحب في تجلياتها المعقدة وتلويناتها المتباينة. يعيش التجربة من خلال علاقته مع خمس نساء: هند، برناديت، غزالة، منى، جمال. بينما الأب نصري ينقاد للإيروسية والشبقية قبل أن يستيقظ فيه حبُّ سلمى، وقد استحال تحققه على قيد الحياة. وفي المقابل، أقدم نسيم على الزواج من هند التي أحبتْ أخاه أربع سنوات قبل سفره إلى فرنسا، واستطاع أن ينجب منها، لكن التناقض بين طبيعتيْهما ظل قائماً.

مع كريم شماس، يأخذ الحب، أو بالأحرى العلاقة مع المرأة، حيزاً وافراً، متنوع التجليات، متراوحاً بين الحب الرومانسي والشبق الجسدي، بيْن الحب الزواجيّ ومتعة الفراش في انتظار موعد السفر... ذلك أن كريم الذي ارتبط عاطفياً بهند أيام الحرب والنضال من أجل قضايا تحريرية، وجد نفسه مزنوقاً بعد احتلال الجيش الإسرائيلي لبيروت، واستقرار القوات السورية في لبنان، وإخراج المقاومة الفلسطينية من معقلها... عندئذ لجأ كريم إلى فرنسا هرباً من الفشل والهزيمة، ليستأنف



حياة مستقرة بعد أن تزوج برناديت والتحق بكلية الطب. رحل دون أن يصارح هند بأسباب هجرته أو يحدثها عن مستقبل علاقتهما. وحين اتصل به أخوه نسيم طالباً منه العودة لإدارة مستشفى ينوي بناءه بما توافر له من أموال اكتسبها من تجارة الحرب، استيقظ حنين غامض في نفس كريم، يمتزج فيه الشوق إلى هند بأصداء الطفولة مع الأب، وبالفضول في معرفة كيف هي الحياة في بيروت بعد فراق دام عشر سنوات.

في بيروت، وفي انتظار أن يُبنى المستشفى وينطلق المشروع، تعرّف كريم على منى زوجة المهندس التي تنتظر هي وزوجها الحصول على تأشيرة كندا للهجرة والابتعاد نهائياً عن الوطن، فاشتبك معها في مغامرة جنسية دون أفق أو أوهام. إلا أن المرأة التي فاجأت كريم وأذاقته متع الجنس ألواناً، هي غزالة الخادمة الجميلة المتزوجة من رجل ريفيّ، والعاشقة لشابّ فدائي تمده بالمال والهدايا؛ بينما كان كريم يظن أنها طوع بنانه، وأن مغامرته معها «تملأ فراغات بيروت بحبّ لا يشبه الحب، لأنه مجرد من كل المشاعر. حب بلا كلام عن الحب، ورغبة بلا احتراق الروح». والمرأة الخامسة هي جمال، الفتاة الفدائية التي تعرّف عليها أيام الكفاح، وانجذب إليها وأعطته منكرات كتبتها قبل أن تستشهد في عملية انتحارية جعلت منها بطلة توقظ في نفسه مشاعر ملتبسة كلما تذكرها.

وإذا كان الحب يحتل مكانة مركزية في بناء الرواية، فإن دلالته تكتسب أبعاداً إضافية عندما نستحضر التيمات الأخرى التي لامَستْها الرواية.

انحلال الذاكرة وتحلُّل الحاضر

وراء البناء اللوْلبيّ، الاستطرادي المتضافر عبْر كلام الشخصيات وكتابة الذاكرة، في «سينالكول»، تحضر الحرب بقوة، لا كمعارك ومواجهات راهنة، وإنما في وصفها حدثاً مزلزلاً، مأساوياً، استبطنتْه الذاكرة واستقرّ في السلوك واللاوعْي. منْ ثمّ، تفقد الأزمنة معناها التراتبي فتصبح مختزلة في «حاضر» عسير وزئبقيّ على نحو ما عبر عنه جان جونيه في «أسير عاشق»: «الحاضر عسير دوماً ويفترض أن يكون المستقبل أكثر عسراً. الماضي، بل الغائب، معبود، ونحن في الحاضر نحيا». من هذا المنظور، عندما يعود كريم شماس إلى لبنان بدوافع لا يتبينها على وجه الدقة، يجد نفسه أمام «انحلال الذاكرة وتحلُّل الحاضر» حسب تعبير السارد، لأن الحرب وعواقبها المدمرة المتراكمة جعلت التاريخ، في حاضر كريم، يبدو فاقد المعنى مغايراً لما اختزنتْه ذاكرته أثناء ماضي الكفاح من أجل تحرير فلسطين وتجسيد مبادئ الماركسية. وجد كريم نفسه يقف على أرض خراب ضمْن حاضر أقرب ما يكون إلى العبث والتحلل، خاصة عندما زار طرابلس حيث عاش خالد النابلسي قائد الكتيبة التي كان كريم ينشط معها بهدف إنشاء خلية ماركسية داخل منظمة «فتح» لتجذير الثورة وتعميق الوعي... خلال هذه الزيارة، اكتشف كريم صورة الحاضر التي لم تخطر له على بال: تمّت تصفية خالد وزوجته حياة على الرغم من أنه تحالف مع الإسلاميين والسوريين، وتحولت «منظمة المقاومة والغضب» إلى «منظمة الصلاح والدعوة»، وتحققتْ نبوءة المستشرق الفرنسي جان بيار الذي سمعه يقول في 1982، بأن الإسلاميين هم الذين سيستولون على الثورة بعد أن ضرب الفلسطينيون وتلاشت قوى اليسار اللبناني... أكثر من ذلك، فوجئ كريم بالتحول الذي طرأ على داني، منظر الثورة الماركسية والمُفتي في شؤون الكفاح ومنكرات المناضلات والمناضلين. لا أحد، بقي صامداً أمام موجة التأسلم وسطوة النظام السوري. لذلك، أحس كريم أن ذاكرته لم تعد جزءاً من هويته، وأن زمن الحرب المستمر بأكثر من شكل جعله يقف فوق رمال هشة، وأن مغامراته الجنسية والغرامية لا تسعفه على استئناف الحياة في لبنان ولا على إنجاز مشروع المستشفى، وعليه أن يأخذ حقيبته ويرحل من جديد إلى مونبلييه.

في هذا المستوى من قراءة «سينالكول»، يمكن للتأويل أن يأخذ بُعْداً يتخطى المحكيات والمشاعر والتفاصيل اليومية ليطرح إشكالية فلسفية وإيديولوجية تتصل بمسألتيْن: الأولى، أن الرواية أبرزتْ التناقض الصارخ بين التصنيفات المفهومية (يمين/إسلام/ماركسية/إسلاموية...) وبين تحولات الواقع العربي، إذ سرعان ما تجلى أن تلك المفاهيم التي سادت في الساحة لتصنيف القوى الاجتماعية والإيديولوجية المتصارعة هي أبعد ما تكون عن الدقة والتطابق مع ما يفرزه المجتمع خلال ممارساته؛ وهو ما يبدو واضحاً في ذلك التحول المفاجئ الذي جعل ماركسيّي الأمس ويسارييه، في الرواية، ينقلبون إلى معتنقين للخطاب الإسلاموي، بل يحولون مقولات ماركسية إلى حجج تدعم الخطاب الأصولي، والمسألة الثانية، هي أن رواية «سينالكول» رصدتْ ضمنياً واقعاً يجاوز ويتخطى المفاهيم التجريدية المستعارة من سجل سياسي-إيديولوجي، وسياق تاريخي مغايرين لسياق لبنان والفضاء العربي.

منْ هنا تحثّنا الرواية على مراجعة التّنافر (dissonance) القائم بين الواقع المجتمعي و المفهوم التجريدي، التنظيري الذي يسمي هذا الواقع. بعبارة ثانية، تحيلنا هذه المسألة على ما طرحه هيجل عندما قال إن على الفلسفة أن تبدأ و تتقدم وتنتهي من خلال مفاهيم، إلا أنها مفاهيم غير قابلة للفهْم. وهذا يعني أنه إذا كان الواقع غير قابل للإدراك، فيجب عندئذٍ ابتداع مفاهيم لا تدرك.

المثقف والسلطة

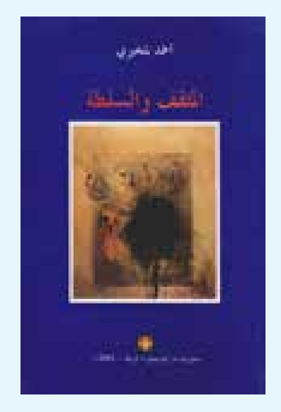
عبدالحق ميفراني

صدر حديثاً للناقد المغربي أحمد بلخيري كتاب «المثقف والسلطة» عن منشورات دار التوحيدي. يقع الكتاب في 108 صفحات، موزعاً على خمسة مباحث تروم إلى مقاربة جديدة لعلاقة المثقف والسلطة في ضوء التحولات السياسية والسوسيوثقافية التي شهدها العالم العربي منذ هبوب رياح التغيير. ويعتبر الناقد أحمد بلخيري أن العلاقة بين المثقف والسلطة في العالم العربي كانت ومازالت معقدة، وهو تعقيد راجع إلى السلطة الاستبدادية التي سعت إلى التحكم في كل مجالات الحياة، بما فيها المجال الثقافي، من خلال الاحتواء والتدجين أو الإقصاء والتهميش.

وإذا كانت لغة المثقف تمتح من العقلانية والحرية والديموقراطية والتنوير وحقوق الإنسان ومحاربة الاستبداد، ومادام النظام الاستبدادي يقدم الولاء على الكفاءة فإنه يحتاج إلى صنف من المثقفين يجعلون طموحاتهم الذاتية نحو المناصب فوق كل مبدأ. ويشير الناقد أحمد بلخيري في هذا الإطار إلى «الهرولة» التي أدت ببعضهم إلى تغيير مواقفهم، خدمة لأجندة التحولات المتسارعة بفعل الربيع العربي.

أما الصنف الآخر فهو المثقف الزاهد والمخلص لرسالته والذي ظل عرضة للتضييق والإقصاء فهو نموذج لوضعية المثقف الحر والمستقل غير المندمج في بنية السلطة مادام الأصل في الفكر هو الحرية. ويفرد المؤلف فصلاً وسمه بـ «المثقف العربي والمسار الطويل نحو الحرية» معيداً التذكير بتجربة أبي حيان التوحيدي «فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة» في العصر العباسي ونكبة ابن رشد في ظل دولة عقائدية (الموحدين) وسلطة مطلقة للخليفة. منع مسرحية «خمسون» للمخرج التونسي فاضل الجعايبي، انتهاء بمنع أعمال إدوارد سعيد، بالنسبة للتجربة المغربية، يورد الناقد أحمد بلخيري جرداً لمسلسل المنع الذي بدأت محطته الأولى مع الاستعمار، إذ استعملت سلطات «الحماية» شتى الوسائل من أجل كبح جماح الوعي الوطني والنضال من أجل الاستقلال، من اعتقال ونفي (حالات محمد المختار السوسي، عبدالقادر حسن، محمد الوديع الآسفي، محمد القري، علال الفاسي..)، مرحلة ما بعد الاستقلال تميزت بحالة الاحتقان السياسي وهكذا اعتقل عبدالقادر الشاوي وعبداللطيف اللعبي، عبدالله ازريقة وآخرون، كما تم منع مجلات ثقافية رائدة تميزت بخطها التحريري الحداثي كـ «الثقافة الجديدة»، لمحمد بنيس و«الجسور» لعبدالحميد عقار، «البديل» لبنسالم حميش، «الزمان المغربي» لسعيد علوش.

لقد ظلت الثقافة المغربية ثقافة معارضة للتوجهات الرسمية، سنة 1998 عرفت تحولاً مع «حكومة التناوب التوافقي» وهنا تبرز حالة التدجين والاحتواء لبعض المثقفين الذين تحولوا من معارضين إلى السلطة. لقد ظلت هذه الأخيرة تحكم بالقمع والتضييق على الثقافة الحرة والمثقف الحر.



وينتقل الباحث أحمد بلخيري في فصل «خدام الاستبداد» إلى مصدرين أساسيين «الآداب السلطانية» للمفكر كمال عبداللطيف و«الآداب السلطانية» للباحث عزالدين العلام، الكتابان معاً يقومان بتشريح الاستبداد انطلاقاً من نصوص مكتوبة مهمتها التنظير للاستبداد. لقد قام المؤلفان معاً بتحليل الآداب السلطانية في الثقافة العربية القديمة وداخل هذه المنظومة يبرز دور الوسيط ونموذجه عند أحمد بلخيري في الزمن الحاضر الكاتب الليبي أحمد إبراهيم الفقيه في تقديمه لمجموعة القذافي «القصصية» ومعها يتحول لنموذج حي لـ «خدام الاستبداد». في النقيض من ذلك يقدم الناقد بلخيري كتاب «زمن الطلبة والعسكر» أو «الأنا التاريخي» لمحمد العمري وهو عبارة عن سيرة ذاتية لمثقف غير مخزني انحاز إلى الحقيقة وقيمها.

ومن السيرة إلى النص الدرامي (المسرح) يورد الناقد بلخيري في باب «إجهاض أحلام مراكش» نص الكاتب المغربي يوسف فاضل «صعود وانهيار مراكش»/1979 والمؤطرة بثلاث رؤى سياسية، انتهازية مصلحية أثناء الاستعمار والاستقلال، نضالية أثناء الاستعمار وثالثة ترى أن الاستقلال الحقيقي لم يتحقق بعد، وإجمالاً تتحكم رؤية سياسية تنقد الاستقلال المنقوص في النص. نص درامي آخر موسوم بـ «محنة الشيخ اليوسي» للكاتب عثمان أشقرا والمؤطر ضمن المسرح التاريخي يرتبط بشخصية الحسن اليوسي وبمغرب القرن 17، شخصية تجرأت على كتابة رسالتين في منتهى الجرأة لأقسة ملك «إسماعيل» وأدى ذلك به إلى المنفى والاضطهاد والقتل.

في النهاية، نحن أمام مسار طويل من النضال من أجل الحرية والفكر، قدر المثقف أن يجابه هذه المنظومة السلطوية التي لا تعترف إلا بقيمها الخاصة في التدجين والتطويع وطبيعة المثقف أنه ينتصر لقيم الحرية والحداثة. هذه الأخيرة لا كما تتمثلها قيم الاستبداد ولا كما يتبناها بعض من انصهروا في بوتقة السلطة لأن حداثتهم حينها ستكون بتعبير الشاعر محمد بنيس، معطوبة.

رؤية في مستوى النظر

شيرين أبو النجا

منتصر القفاش كاتب مصري، بدأ يحفر لنفسه مكاناً في بداية عقد التسعينيات من القرن الماضي. واللافت للنظر في كتاباته أنه منذ البداية قام بتحويل مجاز رؤية العالم إلى سرد حرفي على مستوى الحكاية واللغة والتقنية. فقد قام بالخوض في تيار الشعور مغامراً بخسارة قارئ كسول يستمتع بالتلقي السلبي. وبالرغم من ظهور مجموعتين قصصيتين له في البداية، وهما «نسيج الأسماء» (1998) و«السرائر» (1993)، إلا أن رواية «تصريح بالغياب» (1996) هي التي ساهمت في إرساء صوته السردي على الخارطة الأدبية، حيث قام بتجسيد مجاز رؤية العالم في شخصية المقدم التي كانت مغرمة بمراقبة الطوابير من خلف قضبان نافذة المكتب، ثم ترسخ المجاز بشكل غرائبي قليلاً في رواية «أن ترى الآن» (2002) حيث تطالع الشخصية وجهها في المرآة لتعيد اكتشاف ذاتها والعالم من حولها، ووصل الأمر إلى ذروته في رواية «مسألة وقت» (2008) والتي حصلت على جائزة ساويرس عام 2009، حيث تداخلت الأزمنة على يحيى فاختلطت عليه رؤيته لذاته وللآخرين ليخوض القفاش مغامرة تجريبية تسعى لفك شفرة تيار الشعور، فكان يقوم بتثبيت المشهد (كمن يثبت صورة الفيلم السينمائي)، ثم ينسج حول هذه اللحظة الثابتة مجرى من التحول في الشعور كالمياه التي تنساب في قنوات متعرجة لا يمكن التنبؤ بمسارها. وأخيراً (تعبر هذه الكلمة عن ارتياح إذا لاحظنا عدد السنوات الذي يفصل بين عمل وآخر)، وقبل نهاية 2012 بقليل صدر لمنتصر القفاش مجموعة قصصية بعنوان «في مستوى النظر» (دار التنوير، 2012).

في هذه المجموعة يتحول مجاز رؤية العالم وموقع الذات في العالم إلى رؤية



حرفية في مستوى النظر، تلك الرؤية التي يمنحها الدور الأرضي. بهذا يتوج الكاتب مسيرته - التي سعت إلى اكتشاف حركة العقل في مساره الشعوري والتأويلي - فيضيف المكان إلى الحواس. تحدد الذات موقعها في عالمها الصغير عبر المكان، الدور الأرضي تحديداً، وهو موقع يتضمن التشبث أو النفور، الألفة أو الخوف، التواصل أو الاغتراب، لكن في كل الأحوال يبقى الدور الأرضي هو المركز الذي تدور حوله مفردات تيار الشعور، فتشكله ويشكلها. يتلون الدور الأرضي بكل أشكال المجاز التي ترسم رؤية الذات لنفسها، فأحياناً ما تكون النافذة أو الشرفة كناية عنه كما في «اللعب»، أو إلى حلم وأمنية لا يغادران العقل على مر الزمن كما في «وصف الشقة» و«مواصلة الوصف»، وقد يكون الدور الأرضي وسيلة لتجسيد أحلام يقظة المراهقة التي تجعل من الذات بطلاً مغواراً كما في «المفتاح»، أو مكاناً لهواجس وأشباح العقل كما في «في متناول اليد»، فتختلط حاسة السمع بسطوة المكان وهو نفس ما يحدث في قصة «شطرنج» حيث توظف الذات حاسة السمع لاختبار القدرة على التعرف إلى العالم الخارجي في الدور الأرضي، في «مسألة المنور» يتحول المكان إلى عالم مكتمل بذاته وتتحول مواقعه- الدور العلوي والأرضي- إلى مدعاة للشجار، أحياناً ما يكون المكان مجازاً عن الغموض الذي يحرك الفضول كما في «حكاية المغارة»، أو مدعاة للتلصص كما في «الكوبري». أما في «الفرجة على الشقة» فيتحول الإشراف على تأجير المكان بمثابة حياة كاملة، وفي «ضرورة الحديد» يبدو الدور الأرضي مهدداً بالتحول إلى زنزانة، وأحياناً ما يكون سبباً لاستعادة شجن الذكريات كما في «لحظة». في كل تلك القصص حاول الكاتب أن يقدم القصة بحبكتها المألوفة (كحكاية) تاركاً للمكان مهمة الدلالات المجازية، إلا أنه في الثلاث قصص الأخيرة لم يستطع القفاش أن يقاوم النزعة التجريبية الأصيلة في كتابته فقام بأنسنة المكان في «لا أحد يرى» (وكأنه يستعيد «أن ترى الآن») فجعل الشقق تتبادل أماكنها دون أن يراها أحد من ساكنيها (بالطبع) وهو ما منح المكان سطوة ونفوذاً على الحواس الإنسانية، وفي قصة «وهو ينزل» يعاود القفاش هوايته في التقاط تفصيلة مألوفة ليحولها إلى مونولوج داخلي ندرك معه أن الألفة ليست إلا اعتياداً، وفي «المشي» يصل مجاز رؤية العالم إلى الذروة حين راح كريم يصطدم بصورته المنعكسة على الزجاج معبراً بذلك عن انعدام المساحة المتاحة للذات مما دفعها إلى إعلان التمرد الكامل.

على مدار المجموعة يلعب الكاتب بفكرة الدور الأرضي فيجعله الثغرة التي يلدف منها إلى تتبع مسار الشعور وحركة العقل. يتحول المكان إلى سيمفونية أحياناً تنساب ألحانها وأحياناً تتحول إلى نشاز، فالمكان كالذاكرة له نصيب من الخيال، يلعب مع ساكنيه ويلعبون معه. يكتسب الدور الأرضي في مجموعة «في مستوى النظر» كماً هائلاً من الدلالات الشعرية كما استفاض الفرنسي جاستون باشلار في وصف المفهوم، فيسطو المكان على الزمن ويبتلعه ولا يترك له مساحة النفوذ التي وظفها القفاش في رواية «مسألة وقت». يبدو الدور الأرضي وهو مستغنياً عن كل الأدوار العليا، «ويكتفي بقربه من الشارع، وبأنه في مستوى نظر العابرين، تنطلق تخيلاتهم حينما يثيرهم شيء من خلال الشباك الموارب».

محمد يونس القاضي

رائد مجهول ومصادر الذاكرة الأدبية

د. صبري حافظ

من المفارقات النادرة والسارة في الثقافة العربية أن تجد عدداً من الأعمال الشعرية التي أطربت الكثيرين وحركت وجدانهم، وأصبحت كلماتها على كل لسان تعبر عن مشاعرهم ورؤاهم، مثل النشيد الوطني المصري الشهير «بلادي بلادي بلادي / لك حبي وفؤادي» أو «حب الوطن فرض عليا / أفديه بروحي وعنيا»، أو «زوروني في السنة مرة» أو «إرخي الستارة إللي في ريحنا» أو«ياعزيز عيني أنا بدي أروّح بلدي»، أو «يا بلح زغلول» أو «شال الحمام حط الحمام من مصر لما للسودان»، «يمامة حلوة ومنين أجيبها / طارت يا نينة عند صاحبها» وغيرها من الأغنيات التي لمست الوجدان المصري والعربي من ورائه، وأصبحت بلا شك أشهر من مؤلفها الذي لا يعرف الكثيرون عنه شيئا، بل ولا يعرف أغلبهم اسمه.

لذلك سعدت كثيراً بصدور هذا الكتاب الذي عكف عليه باحث جاد مثل الدكتور نبيل بهجت وجمع فيه الأعمال الشعرية وبعض الأعمال المسرحية للشيخ محمد يونس القاضي (1888 – 1969)، وعكف على تحقيقها وتبويبها والتقديم لها. لكن سعادتي لم تكتمل حينما عرفت أن هذا العمل الجاد لم يحظ بمن يهتم به وينشره، مما اضطر الباحث لنشره على نفقته الخاصة وعن «فرقة ومضة لعروض الأراجوز وخيال الظل لمديرها ومؤسسها د. نبيل بهجت». فكيف لا تهتم أي هيئة عامة أو خاصة بطبع مثل هذا العمل الذي يجمع أشعار صاحب تلك الأعمال التي بقيت في الوجدان المصري طوال قرن من الزمان، وشاركت في صياغة الوعي الوطني والوجدان العاطفي معا؟ خاصة بعدما جمع الباحث نفسه قبل عامين الأعمال الشعرية الكاملة لبديع خيري (1893 – 1966) فلفت هذا الجهد البحثي الأنظار، وأعادت هيئة الكتاب نشره هذا العام في سفر ضخم يناهز الألف صفحة ضمن إصدارات مكتبة الأسرة عام 2012.

والواقع أن هذا العمل البحثي الجاد يستحق كل تقدير واهتمام، ويستحق أن نيسر لصاحبه كل سبل البحث والنشر حتى يعكف على بقية أعمال هذا الشاعر والمسرحي المجهول، ويصدر أعماله الشعرية والمسرحية الكاملة، والتي وصلت إلى أكثر من خمسين مسرحية، يندر أن تعثر على أي منها مطبوعاً أو حتى محفوظاً في أي مكتبة عامة. ليس فقط لأن الشيخ محمد يونس القاضي هو أحد أعلام النهضة الشعرية والمسرحية والوطنية العامة في مصر فحسب، ولكنه من أبرز رواد المسرح الغنائي العربي، وأكثرهم ولعاً بالهم الوطني، وقدرة على توصيل الإحساس بهذا الهم للقارئ العريض. فقد التقى محمد يونس القاضي وهو لايزال طالباً يافعاً بالأزهر الزعيم الوطني الشهير مصطفى كامل (1874 – 1908) فألهب حماسه ووجدانه، ووجهه حينما عرف أنه قادم من أعماق الصعيد، من قرية النخيلة بمركز أبوتيج، إلى تبسيط هذا الإحساس الوطني وصياغته بلغة قادرة على الوصول للإنسان العادي، إذ قال له إنه يخطب عن الوطنية المصرية بالفصحى والفرنسية والإنجليزية، ولكن الناس في حاجة لمن يحدثهم بلغتهم وأنت الوحيد الذي يستطيع ذلك. واعتبر الشيخ الشاب الأمر تكليفاً من زعيم أحبه واحترم وطنيته، وكان هذا هو السبب في لجوئه للكتابة بالعامية المصرية برغم تمكنه من اللغة الفصحي التي كان كل أزهري متمكناً منها في ذلك الوقت الباكر من مطالع القرن العشرين، على العكس مما عليه الحال الآن بعد تردي التعليم في شتى مراحله.

وأصبح الشيخ محمد يونس القاضي، منذ مطالع القرن العشرين أحد أبرز الزجالين في مصر، وأحد أغزر كتاب المسرح الغنائي والاجتماعي إنتاجاً. وواصل مع مجايله بديع خيري التعبير عن وجدان فترة من أغنى فترات التاريخ المصري الحديث بالحراك السياسي والاجتماعي والنضال من أجل الاستقلال، والتي عبرت عن نفسها في ثورة 1919، وفي نفي زعمائها والصراع من أجل استعادتهم، وفي صدمة فصل السودان عن مصر عام 1924، وفي السعي لتأسيس اقتصاد وطني لا سبيل إلى الاستقلال السياسي بدونه، فضلاً عن تأسيس فن عصري قادر على التعبير عن هذا كله في شتى المجالات من الشعر إلى المسرح إلى القصة والرواية والموسيقى والفن التشكيلي. فإذا كنا نعرف أن سيد درويش هو مغني ثورة 1919 وصائغ الإيقاعات الشعبية والمعبر بموسيقاه عن مختلف طوائف الشعب وحرفييه، وعن صبواتهم في التحرر والعدل والاستقلال، فإن للشيخ محمد يونس القاضي دوراً كبيراً في كتابة الكثير من تلك الأغاني التي صنعت شهرة سيد درويش، وأعطت لموسيقاها كلماتها ومعانيها.

لكن دور محمد يونس القاضي أوسع كثيراً من كتابته لعدد من أغاني سيد

درويش. فهو أحد أعمدة المسرح المصري عامة، والمسرح الغنائي خاصة، ولابد من العكوف على إعداد أعماله المسرحية الكاملة بعد إعداد أعماله الشعرية. صحيح أن كلاً من الدكتورة نجوى عانوس والدكتورة إيمان مهران قد نشرتا عدداً من مسرحياته، لكننا نعرف أن إنتاجه المسرحي يتجاوز الخمسين نصاً. وأن جامع أشعاره ومحققها، الدكتور نبيل بهجت، هو دارس مسرحي في المحل الأول. بل إن تقديمه للأعمال الشعرية غلب عليه الاهتمام ببعض جوانب مسرحه الغنائي، حيث اهتم فيها كثيراً بعملين مسرحيين كنموذجين لأعماله المسرحية، أكثر من التوقف التحليلي عند بنية أشعاره.

ولأنني آمل أن يكون هذا الكتاب مفتتح مشروع أكبر للأعمال الكاملة المحققة والمدروسة ينهض به الباحث في قابل الأيام، فإنني كنت أود لو بدأ الباحث بتقديم سيرة حياة محمد يونس القاضي وموضعتها في سياقها التاريخي، وتناول العوامل التي ساهمت في تكوينه الثقافي والفني كما فعل في تقديمه لأعمال بديع خيري. خاصة وأن معرفة القارئ المصري، ناهيك عن العربي، العام ببديع خيري أوسع من معرفته بمحمد يونس القاضي، الذي أصبحت أشعاره أشهر منه. خاصة وأن حياة القاضي حافلة بما يحكى، فقد اعتقل أكثر من 19 مرة لنشاطاته وكتاباته الوطنية، حيث كان المشاهدون يخرجون من مسرحياته يتظاهرون ويرددون الأشعار التي وردت فيها والتي تهاجم الإنجليز، كما كان الأمر مع مسرحيات ييتس وسينج وأوكيزي في أيرلندا، في الفترة نفسها. وكان الإنجليز يقبضون عليه علة يتوقف عن نضاله ضدهم. كما كنت أود أيضاً لو فصل لنا في المقدمة الإضافية التي قدم بها للكتاب، ما فعله في تقديمه للأعمال الشعرية الكاملة لبديع خيري، مسار تحقيقه للنصوص التي جمعها، والمصادر التي جمعها منها؛ كي تتعزز مصداقية العمل بهذا البعد التوثيقي.

والواقع أن مطالبتي بأن يعكف الباحث على تحقيق أعمال هذا الرائد المسرحية الكاملة نابعة من قدرته في المقدمة التي كتبها للكتاب، والتي تناول فيها عملين



مسرحيين لمحمد يونس القاضي هما (كلها يومين) و(مال الكنزي للنزهي)، على الكشف عن أهمية منجزه الدرامي. فقد كشف فيها عن قدرة القاضي على المزج بين مسرح الواقع ومسرح الأفكار في تحليله لـ(كلها يومين) التي توشك في مستوى من مستويات التحليل أن تكون طالعة من نص عبدالله النديم الجميل (مجلس طبي لمصاب بالأفرنجي). وهنا أود أن أشير إلى أنه إذا كان الباحث قد ربط في تقديمه للأعمال الشعرية الكاملة لبديع خيري بين بديع خيري والنديم، وخاصة في تعبير الأول عن رؤى ثورة 1919 وهمومها كما عبر الثاني عن رؤى الثورة العرابية ومطامحها، فإنه يمكن الربط كذلك، وللأسباب نفسها بين يونس القاضي وعبدالله النديم، وخاصة في كثير من الموضوعات التي تتناولها والتي كان لعبدالله النديم فضل رسم خريطة موضوعاتها الاجتماعية ومنهج تناولها التهكمي معا. كما كشف تحليله لـ(كلها يومين) عن قدرة على كتابة أمثولة رمزية لما يدور لمصر كلها، ولصراع الأتراك والأوروبيين على الإرث المصري، دون مبارحة حدود الكتابة الواقعية والنقد الاجتماعي الساخر.

وقد كشف التحليل عن أن في مسرح يونس القاضي، وخاصة من خلال تناول الباحث لعنصر السرد فيه، واستلهام القاضي النكي للحس الشعبي في هذا المجال، ما يمكن تسميته بأجنة مسرح ملحمي سابق لأوانه، وبطريقة لم تتبلور إلا في مسرح برتولد بريخت بعد ذلك بعدة عقود. وكيف أن تقديم محمد يونس القاضي للبعد العام للشخصية دور تعويضي عن دراميتها، وجنين باكر من أجنة المسرح الملحمي في عمله، خاصة إذا ما ربطناه بمسألتين أشار لهما في دراسته: أولاهما هي استخدام الأغنية للتعليق على الحدث، والثانية هي وعي القاضي بتعدد اللغات ضمن العامية المصرية ذاتها، وبلغة الشخصية وتفردها عن لغة غيرها من الشخصيات، وخاصة في مقالته التي استشهد بها الباحث عن «اللغة العربية والعامية: أيهما أفضل للتأليف المسرحي». وهذه كلها استشرافات تحتاج إلى الدرس والتمحيص بعدما يتوفر لنا النص: أي الأعمال الكاملة المجموعة والمحققة.

وأخيرا: هناك مقولة إنجليزية مشهورة تقول: Years of analysis for a day of synthesis وتعني سنوات من الجمع والتحليل من أجل يوم من التوليف وصياغة المقولات. أي أننا حتى نمحص هذه الأفكار أو الافتراضات التي طرحتها، أو حتى نتوصل إلى خلاصات مهمة في عملية التأريخ لمسرحنا العربي في هذا المجال، علينا القيام بمجهود الجمع والتحليل والذي يستغرق سنوات. وخير دليل على صحة هذه المقولة هو العلامة الكبير عبدالرحمن بن خلدون (732هـ/1322 – 808هـ/1406) الذي أدرك أهمية هذا اليوم من التوليف وصياغة المقولات، فقدمه على كل ما سجله في عمله الضخم، في (المقدمة) التي بقيت كعمل خالد ومستقل من سفره الكبير بمجلداته السبعة (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر). وسر عظمة مقدمة ابن خلدون هي أنها احتوت على تلك الخلاصات المستنتجة من عمر كامل من الجمع والدرس والتمحيص، والتي أسست فلسفة التاريخ وعلم الاجتماع. وليس أدل على ذلك أيضاً من أنه كتب المقدمة في أواخر حياته التي كرسها للعلم والدرس والتريس في مختلف حواضر المعرفة العربية وقتها من (الزيتونة) و(القرويين) وحتى (الأزهر).

ترميم محتمل للبدايات

«اللااحتمال» هكذا ينفتح ديوان الشاعر الفلسطيني محمد هديب «على سرعة 40» والصادر عن دار فضاءات الأردنية، على رؤى نصوصه الـ 49. وهي أكثر من مقولة قدرية، بل تؤسس لحظة «انهيار» فعلي نجد جزءاً مهماً من تفاصيله موزعاً على قصائد الديوان ككل. ولأنها قصائد قصيرة تطبع زمنها الشذري، فالشاعر يكتفي بنقل صورة غير تامة، متشظية أشبه بلوحة رسام حيناً، وأقرب إلى نوتة أو جملة موسيقية غير تامة حيناً آخر. بل قد يلملم الصورة فيما يشبه نصاً قصصياً قصيراً جداً يزاوج البعد الشعري داخله ببنية السرد. جل هذه التنويعات والصيغ الشعرية التي يقترحها ديوان «على سرعة 40» تتناوب ببطء شديد، إذ يصهر الشاعر مقولة «اللااحتمال» كي تصبح وجهاً استعارياً لأعطاب الحياة. وهنا نكشف: الثورة، والحب، والإيقاع، والأيديولوجيا، والعبث، والرغبة، والمفارقة... وهذه الأخيرة تشكل تقنية واستراتيجية الكتابة الشعرية عموماً في ديوان «على سرعة 40» إذ يصهر الشاعر رؤاه في أقصر صياغة شعرية ممكنة كي نكتشف بداهة الحياة وحتى تفاهتها أحياناً.

في كثير من قصائد الديوان هاجس «اليومي» والذي طالما تحول ليوتوبيا «قصيدة النثر» غير أن الشاعر يخطه في سياق مختلف، إذ يكشف الزمن، نموذجاً، عن مجازات أقرب إلى عنصر التضاد. فما بين بؤس الصورة واللااحتمال، تكشف الحياة عن أعطابها ومفارقاتها المرة. ويصبح الوعي شكلاً ثانياً لحالات التشظي التي تعيشها الكينونة.

«ماذا سأكتب غير هذا الكسر الطويل/ ص143»

داخل شعرية الانكسار تنزاح ذات الشاعر كي تعيد تشكيل الصورة الهاربة، لكنها تظل خاضعة لهذا العنصر «الفعال» شعرياً في قدرته على النهاب بالقصيدة إلى أقصى حالات البوح إن لم نقل «التعري». عنصر الانكسار رديف لمقولة اللااحتمال، مادام الغرض هو تشكيل أعطاب الحياة والتي تتناسل بشكل هلامي وحينها لا يجد الشاعر إلا خيمة القصيدة كي يعيد لانجراحات الكينونة والحياة ميلاداً آخر أشبه بالسقوط الأول/ الميلاد، من رحم المصير الذي لايبارح أحداً..

«الهبوط من الرحم ليس ميلاداً

إنما الطرد نحو مصائرنا»/ص201.

في معركة الحياة يصبح لاختياراتنا معنى آخر إذ تتحول إلى صدى مباشر لريح الخسارات مادمنا أمام اللااختيار، ومادام للزمن تلاوينه الخاصة. وهنا قد نلتقي مع أفق القصيدة في عبورها إلى اللانهائي والمطلق، إذ يصبح المستقبل ملاذاً للاطمأنينية، لكنه ملاذ يعطي قواسم خاصة للكينونة كي تعيد تشكيل تجانسها الداخلي ويصبح حينها للقصيدة في اللامعنى، نحو خاص يبرر معنى السقوط..

«أنا الآن لا أصل»/ص217

«وأنا على سرعة 40 أرى نفسي»/ ص24

لا أحد يزاحمني..

في نقطة العبور الأولى نحو كتابة «قصيدة» يرى الشاعر من خلالها نفسه وذاته تتجلى، أن تتحلل وكأنها لحظة صوفية بامتياز. يشكلها وحيداً، وببطء بمعزل عن العالم، إنها أشبه بالغرفة السردية حيث يخط الشاعر كينونته لغة وتركيباً ومعجماً وإيقاعاً للحياة.

تكشف قصيدة الشاعر محمد هديب في النهاية عن حالة الانكسار القصية/ حالة الشك أو ما وسمناها باللاطمأنينية وهي حالة استعارية على قدر القصيدة مادام الشعر أبعد أن يقدم نهايات أو أن يجعل حيواتنا بهاء. قدر القصيدة أن تستثمر هذا القلق الأنطولوجي كي تشكله صيغاً وصوراً ورؤى. ولعل هذا الزخم ما يعطي الديوان «على سرعة 40» للشاعر محمد هديب خصوصية نقدية، إذ تمعن القصائد في استثمار جزء من معرفة الشعر، وهنا تتقاطع تجربة الديوان بتلك الدعوة المتجددة «الشعر شكل من أشكال المعرفة» المعرفة بالعالم وبالكينونة وبالإنسان، وفي جزء مهم من قصائد «على سرعة 40» ترميم لهذه المقولات بجعلها أفقاً خالصاً للقصيدة.

«كم هي الصداقة حذف والشعر أيضاً»/ص 177.

داخل هذا البياض نرمم ما تبقى من مقولات الديوان، إذ يسعفنا التفكير في قصائد «على سرعة 40»، بموازاة إحالة حالات البطء، إعادة تشكيل رؤانا من داخل البياض وهنا ومن ديدن جمالية التلقي نعيد لجزء كبير من القول الشعري استمراريته وصيرورته وحينها تتحول القصائد إلى مؤشرات قصيرة لتوليد المعنى وإخصابه يرتبط فيما نبني نحن أفقه في لحظات ترياق خاصة نسمها بـ«تجلي دهشة القراءة».

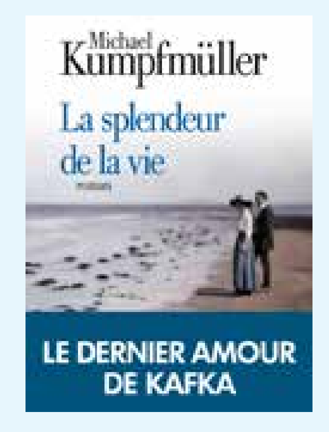
الحب الأخير في حياة كافكا

سعيد بوكرامي

كان فرانز كافكا في نهاية حياته، رجلاً سعيداً. هذا الأمر أثبتته الوقائع منذ فترة طويلة. لكن الأسطورة المحيطة بكاتب «المحاكمة» و«الانمساخ» و«القصر» قوية جداً وجد معتمة مما يجعل هذه الحقيقة مثار استغراب ودهشة. «روعة الحياة: الحب الأخير لكافكا» هو الكتاب الرابع للكاتب الألماني كوبفمولير Michael Kumpfmüller الذي صدر مطلع (2013) عن دار Al-bin Michel في 314 صفحة. يستعيد فيه الكاتب بدقة، تفاصيل غير معروفة كثيراً من حياة فرانز كافكا.

يعيدنا الكاتب إلى صيف 1923 حينما يظهر أخيراً ضوء مشرق في نهاية النفق المظلم الذي عاشه فرانز كافكا بين سديم اليأس والمرض. كان هذا الضوء منبثقاً من دورا ديمان. كافكا آنئذ يشرف على نهايته لم يتبق من عمره سوى أحد عشر شهراً، قضاها رفقة أخته إلي بميوريتز، وهي محطة شاطئية على بحر البلطيق. هنا سيتعرف على دورا وستنشأ بينهما علاقة حب حقيقية.

في هذه الفترة أصبح كافكا أكثر تفاؤلاً وأكثر إقبالاً على الحياة، الابتسامة لا تفارق وجهه، وعيناه الزرقاوان تومضان إشراقاً. أخذ يعتني عناية فائقة بملابسه وربطة عنقه، كان يستعد كل صباح ليخرج لملاقاة حياة جديدة، لكن في هذا الوقت أيضاً كان مرض السل يتسلل يوماً بعد يوم إلى جسده النحيل، ملتهماً الرئتين والحنجرة وممتداً نحو الأمعاء. كانت متعة كافكا الأخيرة أن يكتب بنهم ويقرأ ما يكتبه على مسامع دورا. لكن في شهوره الأخيرة فقد قراءته الصوتية، واكتفى بكتابة قصاصات للتواصل مع



دورا وأصدقائه الأوفياء، أخته وماكس برود وروبير كلوبستوك.

ولاستجلاء سر هذه العلاقة الرحيمة من حياة كافكا قام الكاتب بالبحث بأمانة، معتمداً على ما يقارب قرناً من البحث العميق في السيرة الذاتية لكافكا من خلال قراءته للصحف والكتب التي كتبت عن كافكا والرسائل واليوميات التي تركها.

وصف كافكا هذه المرحلة من حياته بأنها «الجوهر السحري»، وقد تمكن الكاتب من رفع الستارة عن هذه اللحظات الأخيرة من حياة كافكا العاشق لدورا التي كانت بدورها معجبة بأعماله الأدبية والمحبة لجسده المتلاشي.

في محطة ميوريتز سيصادف كافكا دورا ديامان وهي تعمل في المطبخ جاهدة على تقشير الأسماك. في هذه اللحظة يبادر كافكا مجاملاً: «يدان جميلتان تعملان عمل جزار! «تصرح دورا في إحدى شهاداتها المنشورة في كتاب: «عرفت كافكا» قائلة: كان كافكا مرحاً باستمرار، كان يحب اللعب، وشريكاً نموذجياً للعب، مستعداً دائماً للهزل.. كان يهتم كثيراً بمظهره، ويحب التسوق لأنه يميل إلى مخالطة الناس البسطاء».

سينتقل كافكا إلى برلين للإقامة رفقة دورا في سابقة لم يجرؤ أبداً على القيام بها، فقد عاش طوال الفترة السابقة في بيت الأسرة ببراغ. كانت برلين وقتها تعيش كابوساً بسبب التضخم الاقتصادي. الطوابير الطويلة أمام المحلات التجارية في كل مكان. وجد كافكا ودورا صعوبة في العيش فقد كانت أوضاعهما المادية قاسية.

في إقامتهما بزولدورف عاشا معاً لدى السيدة ريتمان. لديهما غرفة كبيرة مزودة بالكهرباء وأمام العمارة توجد حديقة جميلة. في هذه الفترة سيعرف كافكا مرحلة من السكينة، سيستغلها لكتابة قصص الكلب، المغنية جوزفين، امرأة صغيرة.

يبدو أن الأشباح قد تركت كافكا مؤقتاً. يقول لصديقه ماكس برود: «هربت منها، بفضل هذا الانتقال الرائع إلى برلين، الآن، إنها تبحث عني، لكنها لن تجدني، على الأقل، لغاية هذه اللحظة»، لكن هذه اللحظة لن تدوم إلا لحظات فقد بدأ كافكا يسعل بقوة، وقد جعله السل خائر القوى سيعود إلى براغ بمساعدة صديقه ماكس.

سينزل كافكا بمصحة مستنزفاً وغير قادر على الكلام سيتواصل مع دورا وصديقه الحميم روبير كلوبستوك وأقربائه بواسطة قصاصات. وفي لحظة من لحظات الانهيار سيبدأ بطلب المورفين لتخفيف الألم، لكن روبير سيرفض ذلك. وبالكاد يستطيع تحريك أنامله سيكتب لصديقه الكلمة الأخيرة: «اقتلني، وإلا فأنت مجرم».

رافقت دورا جثمان كافكا، حيث سيدفن في مقبرة براغ ستراز شميث، وعادت دورا إلى برلين.. حيث باحت لصديقتها جوديث بأنها حامل.

كتب مايكل كوبفمولي «روعة الحياة: الحب الأخير لكافكا» برقة عالية حاول الاقتراب أكثر من حياة كافكا في مراحلها الأخيرة. بلا مزايدات أيديولوجية أو أكاديمية. ومبتعداً عن الهوامش والتأويلات. حاول أن ينقل لنا صورة عن حياة بهيجة عاشها كافكا عاشقاً ومحباً للمرأة والحياة.

نهايات في بيت واحد

عبد الرحيم الخصار

في ما يتعلق بالأدب تظل الشيلي قارة بمفردها داخل القارة الأميركية نفسها، إنها بلاد الشعراء بدءاً مِن غابرييلا مسترال وبابلو نيرودا حاملَي نوبل في الآداب، مروراً بغونزالو روخاس وروبرتو بولانيو ومحفوظ مصيص ذي الأصول العربية وغيرهم من الأسماء التي تملأ سماء الشيلي بالشعر. لكن بلاد أنطونيو سكارميتا وإيزابيل ألليندي تجود من حين لآخر بنصوص روائية فاتنة تجمع كمعظم نصوص أميركا اللاتينية بين عمق الواقع وسحر الخيال.

فرواية «راوية الأفلام» للكاتب التشيلي المعاصر إيرنان ريبيرا لتيلير (Hernan Rivera Letelier)، التي صدرت بترجمة إلى العربية لصالح علماني عن دار بلومزبري بقطر تنتمي إلى ذلك النوع المميز من الروايات التي تشد القارئ من أولى الصفحات إلى آخرها، وربما لذلك وصفتها جريدة «كلارين» في الأرجنتين بأنها أكثر الروايات التشيلية الحديثة تميزاً.

فبأسلوب سلس ولغة غير متكلفة يسرد الكاتب حياة الطفلة «ماريا مارغريتا» أو «الحورية ديسلين» كما ستسمي نفسها لاحقاً، وهي تحضر بشغف كبير لكل الأفلام التي تعرض في قريتها، ثم تعود للبيت كي ترويها لأفراد الأسرة. سيرسل الأب المقعد أبناءه تباعاً إلى السينما ليختار من بينهم من يروي الأفلام بشكل أفضل، فالمال القليل الذي كان يتحصل عليه من راتبه عن عمل سابق في منجم الملح لم يكن يكفي ليذهب الجميع إلى السينما.

ستتفوق ماريا على إخوتها، ومع مرور الوقت ستغدو بارعة إلى حد كبير في رواية الأفلام مستخدمة الكثير من



الإكسسوارات ومتقمصةً بافتتان روحَ كل شخصية تقدمها لنجوم السينما في أميركا اللاتينية وخارجها، مما سيجعل البيت يزدحم بالزوار الذين تسحرهم طريقة سردها، والذين صاروا يفضلون النسخة التي ترويها مطعَّمة بخيالها على مشاهدة الفيلم الأصلي.

تتقدم الأحداث وتتعاقب بشكل دينامیکي في مكان ضيق بمنطقة البامبا في الشيلي وبشخصيات أقل، وهذه هي ميزة الرواية التي حاولت التخلص من الكثير من الأثقال السردية، حيث ترك الكاتب مواضيع كثيرة -مرتبطة بحياة البطلة الصغيرة- كان يمكن أن تجعل الرواية مطولة، وركز بالمقابل في حوالي مئة صفحة على ما يعتمل في داخل الطفلة، وعلى الإشراقات النفسية التي كانت تلمع باستمرار في أعماقها وهي تروي الأفلام سواء في بيتها أو في بيوت بعض الميسورين الذين صاروا يستدعونها ويقدمون لها المال والهدايا. سيجعلها الفقر- إضافة بالطبع إلى تقديرها لفنها الجديد- تتقاضى مقابلاً مادياً من «رواد» البيت، لذلك أغلقت أسرتُها الباب والشبابيك وجعلت الدخول لمشاهدة عروضها غير ممكن بالمجان.

هذه الإشراقات ستخفت بالتدريج بدءاً من تلك الليلة التي اغتصب فيها المرابي براءتها، وصولاً إلى اللحظة القاتلة التي دخل فيها التليفزيون إلى القرية، موجهاً الضربة القاضية للسينما، وحاسماً مع تاريخ من الولع والعشق تشكّل أيضاً في داخل الطفلة التي صارت تقريباً كل حياتها مرتبطة بالضوء الذي يلمع في الشاشة الكبيرة، حتى أن ذاكرتها صارت تخلط بين أحداث من حياتها ومشاهد من الأفلام التي ولعت بها. بل إن الاستعارات والتشابيه التي توظفها في الحكي أصبحت مستوحاة من عالم السينما، تقول عن أمها مثلاً: «ولكن ملامح وجهها آخذة مع ذلك في التلاشي من ذاكرتي، فوجهها يمحى كما يمحى وجه ممثلة توقفت عن الظهور في السينما زمناً طويلاً».

في الخلفية تحضر صورة الأب العاشق بسماته الداخلية والخارجية كمعادل موضوعي للخذلان والخيبة، فقد تخلت عنه زوجته الشابة الجميلة التي تركت البيت من أجل أن تصبح نجمة، لكنها انتهت راقصة في سيرك رديء. سيموت الأب بشكل درامي وهو يتابع أحد عروض ابنته في البيت، وتحديداً حين ستشرع في رواية فيلم مكسيكي، وبالتحديد حين ستردد مقطعاً من أغنية تتحدث كلماتها عن الخذلان والخيانة.

اعتمدت «راوية الأفلام» على مستوى التبئير الرؤية التي تتيح للبطلة أن تتحرك بحرية لا لتروي الأفلام فحسب، بل لتروي سيرة حياة أسرة انتهت بالخراب، فبعد نهاية الأب الجسدية ونهاية الأم النفسية ستتعاقب نهايات الإخوة بوتيرة سريعة: مارثيلينو مات في حادثة، ماريانو سيدخل السجن بعد أن قتل المرابي الذي اغتصب أخته، ميرتو هرب مع أرملة، مانويل ركض خلف كرة القدم التي كان مفتوناً بها ولم يعد.

هذا الخراب الفردي سينتهي إلى خراب عام، حيث هجر الجميع مكان الحكي (المعسكر المنجمي) بعد انقلاب بينوتشي ومقتل سلفادور ألليندي، وستكون نهاية البطلة المأساوية هي في الآن ذاته نهاية لتاريخ من أمجاد السينما في أميركا اللاتينية.

انزياح في المكان نفسه

رولا حسن

في روايته الخامسة، «نساء الخيال» الصادرة مؤخراً عن دار أطلس بيروت، يقدم الروائي السوري ممدوح عزام كتابة نصاً تجريبياً يخاتل فيه القارئ بين أن يكون راوياً للحكاية وبين أن يكون كاتبها.

تقع الرواية في 383 صفحة من القطع المتوسط يسرد فيها الراوي تفاصيل نقله التعسفي من عمله في التعليم إلى عمل إداري في أرشيف مديرية التربية، وهناك، بين الأضابير والملفات التي تعود إلى سنين خلت يبحث عن ملف عصابة الكف الأسود التي شكلها هو وثلاثة من رفاقه في لحظة طيش، والتي تهدف بشكل أساسي إلى إرسال رسائل حب إلى كل زميلاتهن في دار المعلمين: «في تلك الأيام أنجزنا اتفاقنا المبدئي أنا وقيس وجميل ووضاح من أجل تشكيل العصابة وقد وجدنا اسمها جاهزاً بين أيدينا، مستفيدين من بضعة عناصر مشتركة بيننا وبينهم: الطواف في الأزقة، سرية الرسالة، ضرب العدو في الخاصرة، رومانسية الحركة، الحذر والتوجس والصمت، طبعاً أعلنا رفضنا القاطع لمبدأ الاغتيالات الذي وصم العصابة».

يعترف الراوي/الكاتب أن ذلك كله لم يكن سوى لعبة محضة من ألعاب الفتوة الجبيرة بسنوات المراهقة. لكن هذه اللعبة جرت معها المحققين وأساءت إلى الكثيرين الذين استدعوا إلى التحقيق وجرحت أرواحهم الغضة، وهو يعترف بداية أن سلوكاً أحمق لمجموعة من المجانين تم عبره اللعب بمشاعر البنات من جيلهم والقصد لم يكن سوى الإثارة والمتعة. ومع كل هذه الرسائل فإن «ليلى السومري» الحب الأول والأخير للراوي لم تتوصل بأية رسالة. حيث تبدو «ليلى السومري» فخ الحكايات عبر البحث عن تفاصيل علاقة الجميع بها يمضي الكاتب حثيثاً ليسرد تاريخ مدينة السويداء بأمكنتها المتعددة الشوارع، المكتبات، دور السينما.. قبل أن تفقد برأي الكاتب هوية الجمال المكاني والثقافي والاجتماعي الذي كانت عليه زمن الخمسينيات بوصفه زمناً ذهبياً وما أتى بعده ليس أكثر من وهم. يكشف الكاتب عن التاريخ المزور والأوهام عبر مصائر أصدقائه في العصابة، «قيس» الذي انقلب على الشيوعيين الذين انتسب إلى حزبهم بطريقة مسرحية بالغ فيها في إعلان التوبة ليتسنى له الانتساب إلى حزب البعث وقد أشيع عنه في تلك الفترة



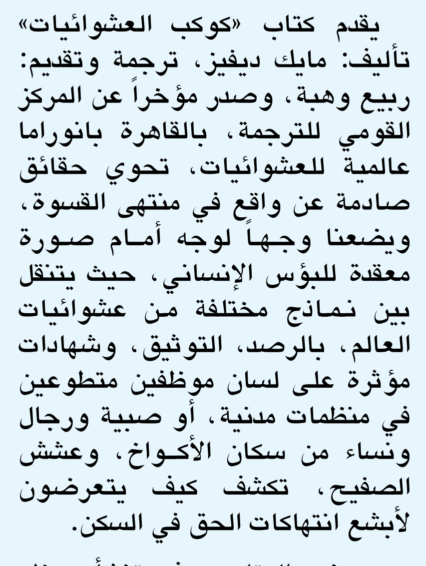
أنه كان مدسوساً من قبل المخابرات في صفوف الشيوعية حتى نال بفضل ذلك حظوة وسط الكثيرين من قدماء الحزب مما سهل عليه الأمر في طموحه بالسلطة. أما «جميل» المهمل لنفسه فقد كان مبدعاً، يحمل صوتاً جميلاً ومصوراً يستطيع رسم وجوه زواره من الذاكرة، وخطاطاً يكتب الديواني والفارسي والكوفي، وقد افتتح مكتباً للخط تجاوباً مع ما وصفه بعصر اللافتات، ساخراً ومستفيداً من حمى الكتابة الإعلامية.

على مدى الرواية، التركيز على التفاصيل، وتفاصيل التفاصيل، إن صح التعبير، هي لعبة السرد بهدف الوصول إلى جواب السؤال الذي طرحه الراوي في بداية الرواية، وهو: لم يتم إرسال رسالة حب إلى ليلى السومري، فيما التفاصيل التي يخوض فيها تعود إلى ما قبل ولادة ليلى وطبيعة علاقة أمها بأبيها، لتغدو التفاصيل لعبة الرواية كلها.. التفاصيل التي من خلالها يسلط الضوء على قضايا سياسية واجتماعية واقتصادية عبر مراحل مختلفة من حياة سورية وانعكاساتها على شخوص الرواية.

يعتمد عزام على المونولوج الداخلي، مسترجعاً الأحداث كما ينحو إلى فرض إيقاع بطيء على السرد واضجار القارئ بالكثير من التفاصيل، مما يجعلنا نراها كما لو أننا نصادفها لأول مرة وهو ينوع خلال ذلك في التركيب النحوي لخطابه مازجاً بين المونولوج الداخلي والأسلوب الحر غير المباشر والوصف السردي التقليدي.

إضافة إلى ذلك فإن عزام يركز على الهامش؛ إذ نجد في الرواية صفحات كثيرة هامشها أكثر من متنها وكأنه يريد أن يقول إن الهامش هو أشبه بنص رديف لا يمكن قراءة النص كاملاً دونه، وليس نصاً موازياً كما زعم البعض، فالنص الهامشي المكمل دلالة واضحة، على أن الهامش في الحياة بكافة أصعدتها مهم لدرجة لا يمكن أن تكتمل دونه.

من أفواه الناس وأحوالهم



محمد الفخراني

يقدم كتاب «كوكب العشوائيات» تأليف: مايك ديفيز، ترجمة وتقديم: ربيع وهبة، وصدر مؤخراً عن المركز القومي للترجمة، بالقاهرة بانوراما عالمية للعشوائيات، تحوي حقائق صادمة عن واقع في منتهى القسوة، ويضعنا وجهاً لوجه أمام صورة معقدة للبؤس الإنساني، حيث يتنقل بين نماذج مختلفة من عشوائيات العالم، بالرصد، التوثيق، وشهادات مؤثرة على لسان موظفين متطوعين في منظمات مدنية، أو صبية ورجال ونساء من سكان الأكواخ، وعشش الصفيح، تكشف كيف يتعرضون لأبشع انتهاكات الحق في السكن.

يعرض الكتاب كيف تنشأ معظم العشوائيات في مناطق من النفايات، الانهيار الأرضي، التربة غير المستقرة، على جوانب السكك الحديدية، وغيرها من المناطق غير الآمنة، ما يؤدي إلى كوارث تحصد أرواح المئات من وقت لآخر، كما أن انعدام المرافق والخِدمات العامة في هذه التجمعات، يصنّع أمراضاً جسدية واجتماعية مزمنة، حيث يتحمل سكان العشوائيات أعباءً مضاعفة من المرض، ولا ينتهي الأمر هنا، فجزء غير يسير من هذه الأعباء يمتد إلى المناطق المتاخمة، وأبعد منها، وقد تتسبب مصارف العشوائيات في تلويث مياه الشرب، مثلما هو الحال مع بحيرة «فيكتوريا» في «كمبالا»، بينما تتواجد بعض العشوائيات بالفعل على ضفاف تجمعات المياه التي تغذي المدينة، مثل «ساو باولو» بالبرازيل.

يفنّد المؤلف أطماع الرأسمالية في تجمعات العشوائيات، وهو ما يطلق عليه «أرباح الفقر»، حيث أكواخ وعشش الصفيح ليست أكثر من وسيلة للمزيد من الثراء، ذلك بشراء الأرض التي تقوم عليها تلك التجمعات، من الحكومات في صفقات رخيصة، أو محاصرة ساكنيها بالمزيد من الإفقار والقهر، حتى يضطروا لمغادرتها مقابل أسعار زهيدة، فيبتلعها غول الرأسمالية، ويستمر قطار الإفقار المطلق في دهس المزيد من البشر، كما أن الحكومات نفسها تدفع هذا القطار بقوة إلى الأمام عندما تضع خططاً تنموية، ومشاريع للإسكان والإعمار، لا تؤدي في النهاية إلا إلى المزيد من إفقار الفقراء، وحرمان المحرومين، فهذه الحكومات تستبعد الفقراء منذ البداية حتى لا يشوهوا خططها المزعومة، وفي أحيان كثيرة تمارس ضدهم التهجير القسري، فتجبر الآلاف منهم على الرحيل، وفي أفضل الأحوال، تُكدّسهم داخل مبانٍ غير ملائمة، بلا مرافق أو خدمات بيئية.

يطرح الكتاب أشكالاً متنوعة للنضال من أجل الحق في السكن، تعتمد على العمل في إطار المجتمع المدني، والتفكير في خطط تنموية بديلة للخطط الرسمية التي تضعها الحكومات، وتبدأ أشكال النضال على تنوعها بفكرة المعرفة والتوعية، فيعرف هؤلاء الفقراء المحرومون أن حكوماتهم ملتزمة بتوفير المسكن اللائق لهم، وأن لهم الحق في الحيازة، والتملك القانوني للأرض، لا أن تنتزعها منهم تلك الحكومات، وتستغلها في خطط هم بالأساس مستبعدون منها، يشرح الكاتب أيضاً

لغة الثورة

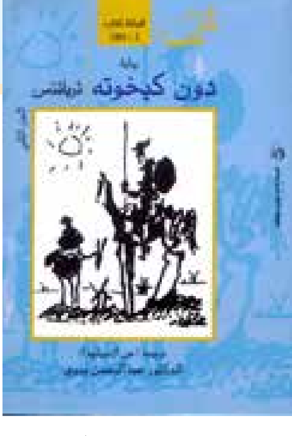


الدور المتخبط لمنظمات الأمم المتحدة في هذا المجال، وسياسات الفصل العنصري التي تمارسها الدول الغنية تجاه الدول الفقيرة، وطبقات الأثرياء ضد المهمشين، ما يؤدي إلى أن تظل العشوائيات حلاً وهمياً لمشكلة تخزين الفائض البشري، بينما الأمر في حقيقته تعقيد للمشكلة.

إلى جانب لغته الحيوية، الإحصائيات والرسوم البيانية المصاحبة، وعرضه لتجارب ميدانية، يورد الكتاب تعريفات متعددة لمفردة «العشوائيات»، وتطورها على مدار السنوات، أيضاً أسماء بعض الأدباء الذين شغلتهم فكرة البؤس الإنساني مثل ديكنز، زولا، جوركي، وبعض أعمالهم التي تماست مع هذا العالم.

إذا كانت العشوائيات تمثل كارثة جاثمة على صدر العالم، وتهدده بالانفجار في أي وقت، فكيف الحال بمن هم داخل الكارثة نفسها؟ وقد انفجرت فيهم بالفعل، وهي تسحق كرامتهم الإنسانية في كل دقيقة، وتبعدهم أميالاً وسنوات عن أقل حق من حقوقهم.

«دون كيخوته» من جديد



عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، بالقاهرة، صدرت مؤخراً على جزأين، طبعة جديدة من رواية «دون كيخوته» لثربانتس، في ترجمة عن الإسبانية للمفكر الراحل «عبد الرحمن بدوي»، وتأتي الرواية افتتاحاً لسلسلة «المائة كتاب»، التي تصدر ضمن «آفاق عالمية».

في مقدمته الوافية، التي تصدرت الرواية، يذكر الدكتور «بدوي» أن «ثربانتس» نشر الجزء الأول من رائعته «دون كيخوته» تحت عنوان «النبيل البارع دون كيخوته دلامنشا»، في مدريد سنة 1605، عند الطابع «خوان دلاكوستا»، كما يعرض ملخصاً لحياة «ميجيل دي ثربانتس سابدرا» الشخصية، مولده، نشأته، أسفاره، اشتراكه في عدة معارك حربية، وفترة الأسر التي قضاها في «الجزائر»، وكلها أحداث كان لها أعمق الأثر في نفسه، وفي إنتاجه الأدبي، يعرض أيضاً لحياته الأدبية، والسمات الفنية لكتاباته، التي تنوعت بين الشعر، القصة، والمسرح.

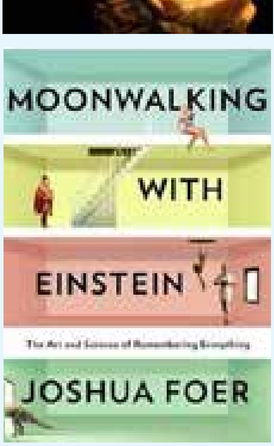
تتطرق المقدمة إلى البناء الفني للرواية، وجملة التأثيرات الأدبية والفنية التي خضع لها «ثربانتس» أثناء كتابتها، والدوافع التي أدت به إلى إنجازها، ثم يأتي «دون كيخوته»، بآلامه وأحلامه، وكل ما ترمز إليه تلك الشخصية الروائية، التي تعد أحد النماذج الإنسانية الكبرى.

عن دار «التنوير» صدر حديثاً كتاب «بلاغة الحرية.. معارك الخطاب السياسي في زمن الثورة»، للدكتور عماد عبد اللطيف، مدرس البلاغة وتحليل الخطاب، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ينتمي الكتاب إلى تحليل الخطاب السياسي، ويتبنى بشكل أساسي الخطابات الكبرى الثلاثة التي هيمنت على الثورة المصرية، «خطاب الميادين»، «خطاب الشاشات»، و«خطاب الصناديق»، وقد أفرد لكل خطاب قسماً من أقسام الكتاب الثلاثة، حيث يتضمن كل قسم عدة فصول، تقدّم تحليلاً يكشف عن كيفية تشكّل الخطابات المحورية أثناء الثورات، وعقبها، وماهيّة وظائفها الأساسية، وكيف نجحت أو فشلت في إنجاز هذه الوظائف.

الكتاب يحلل المشهد العام، الذي يضم مقدمات الثورة، العوامل التي أدت إليها، ثم الثورة نفسها بأيقوناتها سواء اللغوية أو المرئية، التغطية الإعلامية المصاحبة لها، ويرصد أهم خصائص بلاغة الميدان، ينتقل بعد ذلك إلى تفاصيل المشهد العام، يفنّدها، ويحلل علاقتها ببعضها بعضاً، لتشكّل في النهاية جدارية الثورة.

يحلل المؤلف سلوكيات التصويت في الثقافة المصرية، وأساليب الخطاب الدعائي في الانتخابات، ويفرد فصلاً كاملاً لأول مناظرة رئاسية في التاريخ العربي المعاصر، يدرس فيه التكتيكات الخطابية التي استخدمها كل متناظر في مهاجمة الطرف الآخر، وكيف نتج عن المناظرة تراجع في شعبية المرشحين معاً، يعقب ذلك فصلاً حول خطب محمد مرسي السياسية، كأول رئيس مصري منتخب بعد الثورة، يحلل من خلاله الخطب التي ألقاها في الشهر الأول من توليه السلطة، وينتهي الكتاب بإبراز أهم النتائج التي يمكن استخلاصها من الخطاب السياسي في هذه المرحلة الهامة من تاريخ مصر المعاصر.





كتب أوصى بها بيل غيتس

عبدالوهاب الأنصاري



بيل غيتس، مؤسس مايكروسوفت، وثاني أغنى رجل في العالم (بعد فقدانه لمركز الصدارة لصالح المكسيكي - اللبناني الأصل- كارلوس سليم الحلو)، والذي يرأس أكبر منظمة خيرية في العالم مع زوجته، قارئ نهم. يعرف عنه اعتكافه كل عام في منتجع ما ليتفرغ للقراءة. وبعض مما يقرأ كتب ضخمة (800 أو 900 صفحة)، فيما يلي قائمة بالكتب التي أثَّرت فيه، كما يقول هو، وأثْرت حياته الفكرية عام 2012. وهو لا يقترحها للقراءة فحسب بل ويقدم مراجعات لها في مدونته (www.thegatesnotes.com/books).

والنظر في هذه القائمة من الكتب يشي باهتمامات جزءٍ كبير من الغرب. وفي عالمنا العربي بحسب معرض بيروت الدولي للكتاب لعام 2012، فالكتب التي تبوأت الصدارة - إذا ما استبعدنا كتب الرواية والكتب المترجمة - هي:

- «الانهيار المديد - الخلفية التاريخية لانتفاضة الشرق الأوسط العربي»، حازم صاغية، دار الساقي.
- «في خيمة القذافي»، غسان شربل، رياض الريس للنشر والتوزيع.
- «السادس والسبعون- مار نصرالله بطرس صفير»، لأنطوان سعد عن دار «سائر المشرق».

ولن نتعرض إلى مراتب الكتب التي يوصي بها بيل غيتس هنا إلا أنها كلها ضمن قوائم الكتب الأفضل مبيعاً بشكل أو بآخر. ونعرضها هنا بالاحالة إلى بعض مراجعات بيل غيتس لها.

- طبائعنا الملائكية: لماذا انحسر العنف، ستيفن بنكر، 832 صفحة (أكتوبر 2011):

يبرز الكاتب أدلةً تاريخية مفادها أن العالم يتدرج نحو السلم، أو نحو انحسار العنف على أي حال، وأن هذه الموجة نحو السلم بدأت منذ آلاف السنين وما زالت مستمرة، وأن الوجهة العامة للبشرية هي المزيد من الإنسانية والتراحم.

يقول بيل غيتس إنه من الحريصين على تتبع ما يتعلق بالابتكارات، وخاصة تلك التي قد تسببت في إطالة متوسط الأعمار وفي توفير تغذية أفضل، وفي المزيد من الحريات، لكن يعنيه أيضاً الأمور التي لا دور للإبتكارات فيها، وذلك مثل نظرتنا لأمرٍ كالعدالة والعنف.

فبالنظر في القبور القديمة نجد جماجم كثيرة مهشمة، مما يعني أن أصحابها ماتوا موتةً عنيفة. ويهدم المؤلف الفكرة الحالمة التي مفادها أن الإنسان القديم كان يعيش في تناغم مع الطبيعة. ثم يبين أن الانتقال إلى بيئة زراعية، والتي تتطلب الاستقرار، فرضت على الإنسان التعايش السلمي. ومن نتائج عصر النهضة إلغاء الحكومات لأشكال من العقوبات تعَدّ قاسية ولا إنسانية. وفي الثلثين الأخيرين من القرن بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية تقلصت الحروب وتعلمت الأمم التعايش السلمي.

ويوضح بيل غيتس أن الكاتب لا يدعي أن الأمن والسلام أمورٌ حتمية، بل الواقع أن التكنولوجيا قدمت أسلحة عنف ودمار شامل، إلا أن التاريخ يمضي في اتجاه السلم واللاعنف. وأسرع الوسائل للوصول إلى مجتمعات سلمية هي سن القوانين، خاصة تلك التي من شأنها إشاعة روح العدالة.

ثم يبدي بيل غيتس استغرابه من مفهوم أن الشرف قد «يراق على جوانبه الدم» بتعبير المتنبي.فيقول «علمتني أمي أن الكذب يتعارض مع الشرف». إلا أنه في العصور الوسطى كانت

المبارزات تتم حفاظاً على الشرف، وفي بعض المجتمعات إلى اليوم مازال مفهوم «غسل العار» وشرف القبيلة مصدراً لجرائم القتل. وفي الولايات المتحدة فإن نسبة 15 في المئة فقط تمثل سبباً «اقتصادياً» للقتل (بشكل من أشكال السرقة)، والنسبة الباقية تمثل القتل للانتقام أو كرد فعل للظلم عندما يشعر القاتل بأن مؤسسات الدولة لن تستجيب له.

- دينغ شاوبنغ والتحول الصيني، عزرا فوجل، 928 صفحة (سبتمبر 2011):

يقول بيل غيتس إن الكتاب من أهم الكتب التي تعرضت لتاريخ الصين الحديث لفترة ما بعد ماو زيدونغ وعن التحول الاقتصادي للصين من دولة فقيرة إلى إحدى أهم دولتين في العالم اليوم.

ودينغ شاوبنغ الذي كان رجل الصين الأقوى بدءاً من عام 1978 ولأربعة عشر عاماً وبالرغم مما قدمه لأمته وإنقاذها من الفقر، إلا أن أدواره لا تنسى في هجماته العنيفة على مُلاك الأراضي عام 1949، وعلى المثقفين عام 1957، وسقوط القتلى عام 1989 في ساحة تيانامن.

وبالرغم من إيمان دينغ العميق بالاشتراكية، فإن دعمه للاقتصاد المفتوح والتصدير سمح للصين بالنمو بنسبة 10 في المئة سنوياً لعشرين سنة.

ويقول غيتس إن منظمته الخيرية تسعى لتحسين حياة 10 أو 20 مليون شخص صحياً أو تطويرياً (التطعيم والتعليم والتغذية). ولكن الإصلاحات في الصين خلال أقل من جيل واحد ساهم في تطوير حياة المئات من الملايين من البشر. اليوم يشكل البشر الذين تنطبق عليهم صفة «الفقر المدقع» نحو 15 في المئة من البشرية، ولكن قبل خمسين سنة النسبة كانت 40 في المئة.

كانت الصين عام 1979 من أفقر الدول في العالم، أفقر من الهند بكثير. والملايين لقوا حتفهم خلال المجاعة الكبرى عام 1961. إلا أن إصلاحات دينغ بتوزيع الأراضي والسماح للمزارعين بحرية التصرف في الغلال التي تتخطى النسبة المطلوبة من الدولة، وتقديمه البذور عالية المحصول، واستخدام السماد الصناعي كانت أهم عناصر «الثورة الخضراء». ومن نتائج الثورة الخضراء محصول أعلى بعمالة أقل. وتلك العمالة التي لم يعد الفلاحون بحاجة إليها في الحقول توجهت إلى المصانع لتشكل القاعدة الصناعية التي طالما حلم بها ماو زيدونغ. ولدعم القاعدة الصناعية بنى دينغ المدارس والجامعات لتأهيل العمالة، كما فتح الأبواب للتجار والطلاب على وجه سواء من أجل السفر إلى الخارج للتعلم من الثقافات الأخرى.

نجاح الصين خلال جيل واحد، بتعليق غيتس، أمرٌ يكاد يكون غير قابلٍ للتصديق!

- المسعى: الطاقة والأمن وتشكيل العالم الجديد، دانييل يرغن، 816 صفحة (سبتمبر 2011):

ينصح بيل غيتس كل المهتمين بشؤون الطاقة بقراءة الكتاب، خاصة حيث يعرض المؤلف ما يتم ابتكاره الآن في مجال الطاقة، الأمر الذي يبعث على التفاؤل بحسب غيتس. ويذكر غيتس أنه التقى بالمؤلف في مؤتمر اقتصادي وأن المؤلف حائزٌ على جائزة بوليتزر لكتاب سابق. ولا يقتصر الكتاب على النفط والغاز بل يتعداها إلى مجالات الطاقة الأخرى بأنواعها. وفي تاريخ التنقيب يجيب المؤلف على سؤال النضوب: الاحتياطي اليوم، من النفط ومن الغاز، أعلى نسبة بكثيرٍ مما كان يظن، إلا أن هذا لا ينبغي أن يجعلنا نتوانى عن البحث عن المصادر البديلة. في الوقت الذي يقر فيه المؤلف بأنه لا علم له بمستقبل الطاقة إلا أنه يرسم الخطوط العريضة لذلك المستقبل. من ذلك مثلاً السؤال: «هل ستتشكل الطاقة الشمسية بديلاً أو منافساً حقيقياً لمصادر الطاقة التقليدية؟»، و«هل سنصنع بطاريات عالية التقنية والأداء؟»

ثم يتمنى غيتس لو أن المؤلف ألحق فصلاً للحديث عن الطاقة في مجال النقل (النفط أساساً)، في مقابل الطاقة في مجال توليد الكهرباء (نفط، فحم، الطاقة النووية، إلخ). هل ستصبح السيارات الكهربائية حقيقة سائدة؟

- رقصة مشية القمر مع آينشتاين: فن وعلم تذكر الأشياء، جاشوا فور، 307 صفحات (أغسطس 2012):

يقول بيل غيتس: يظن الناس أحياناً أن لي ذاكرةً صورية، خاصةً عندما أتحدث عن أمورٍ تهمني، كالعلوم وإدارة الأعمال. هذا إطراءٌ، لكنني لا أستحقه، ولا من بعيد. صديقي مايك، مثلاً، بإمكانه تذكر حقائق متعلقة بالأفلام: من مَثَّل فيها، وأية سنة تمَّ إخراجها، إلخ.

لكنني أتذكر كل سطر مما قمت ببرمجته لأول برنامج بالغ التعقيد. كما أعرف الكثير عن الشركات التجارية: «هذه الشركة تشبه تلك، إلا أنها تختلف عنها في هذا أو ذاك». لأغلب الناس ذاكرة فذة للأمور التي يحبونها. ولكن بعد قراءتي كتاب جاشوا فور أظن أنه بإمكاني تذكر الأشياء التي أريد تذكُّرها. والمؤلف الشاب سعى لاكتشاف عمل الذهن: كيف يتم تذكر الأشياء. قرر المؤلف حضور مسابقة عالمية للتذكر، حيث يستطيع كثيرون تذكر ترتيب أوراق اللعب الاثنين والخمسين المرتبة عشوائياً خلال دقائق. اكتشف فور (المؤلف) أن نقطة البدء تكمن في التصور: بمعنى إعطاء الأمر المراد تذكّره صورة. فالصورة التي يتخيلها، ولتكن أنه يرقص رقصة مشي القمر (التي ابتدعها أو بدأها مايكل جاكسون) مع آينشتاين، فهذه المخيلة تتيح له تذكر ترتيب 3 ورقات. وهو بذلك بحاجة إلى 17 صورة خيالية مثل تلك ليتذكر ترتيب الأوراق كلها.

يقول غيتس، أظن أني الآن بإمكاني القيام بذلك، ولكنني لم أحاول بعد. ولكن لا تصدق أولئك الذين يقولون أن الأمر هَيِّن، فالأمر بحاجة إلى المران لأشهر.

الطريف في الأمر هو التعليقات التي ترد في موقع مدونة غيتس، والتي غالباً لا علاقة لها بما يقترحه من كتب، إنما قد يطلب أحدهم، من آسيا مثلاً، وظيفة لدى مايكروسوفت. وآخر يسأل: «هل حقاً لم توظف شخصاً ما لأنه أضاف الملح إلى طعامه قبل أن يتذوقه؟».

«مستقبل القوة» كتاب صدر عن (Public Affair 2011) يطرح فيه جوزيف ناي سؤالاً محورياً مؤداه: كيف ستعمل القوة؟ وعلى أي نحو سيتغير توزيعها في عالم القرن الواحد والعشرين؟ وأين سيكون موقع الولايات المتحدة وغيرها من القوى الفاعلة عالمياً من هذا التوزيع؟

مستقبل القوة

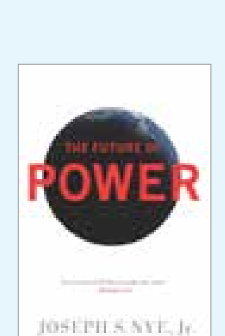
حمدي أبو كيلة

إذا كان لا بد لكل كتاب من بؤرة، فلعل بؤرة هذا الكتاب هي مفهوم «القوة الذكية» Smart Power. التي يعرّفها جوزيف ناي بأنها القدرة على الربط بين مصادر كل من القوة الناعمة Soft Power المعتمدة على عوامل الإقناع والجاذبية، والقوة الصلبة (أو المادية) Hard Power المعتمدة على عوامل القسر والإجبار من أجل الوصول إلى استراتيجيات مؤثرة.

يتساءل المؤلف: هل كانت سنة 2000 هي ذروة ما وصلت وما يمكن أن تصل إليه القوة الأميركية؟ هل تحل الصين محل الولايات المتحدة كالقوة العظمى التي تتزعم العالم؟ هل تنكمش الهيمنة الأميركية تماما بحلول سنة 2025؟ هل تعتبر الأزمة المالية في 2008 علامة على أن قيادة أميركا للعالم تقترب من نهايتها؟ ثم يقول: إن الإجابة عن هذه الأسئلة تتطلب أولاً أن نتفق على ما نعنيه بكلمة «القوة»، وكيف يتغير هذا المعنى في ظل ازدهار ثورة تكنولوجيا المعلومات والعولمة في القرن الواحد والعشرين.

يقسم ناي القوة إلى ثلاثة أنماط هي القوة العسكرية، والقوة الاقتصادية، والقوة الناعمة.

في معرض رؤيته للقوة العسكرية يقول: «إنه على الرغم من أن الدول



تلجأ بوضوح حتى يومنا هذا لاستخدام القوة العسكرية إلا أن الدور النسبي لهذا النمط من القوة تضاءل عبر الزمن، وإن تكلفتها زادت بشدة بعد الحرب العالمية الثانية لأسباب عديدة. من أهمها أن الحكم الأجنبي صار أكثر كلفة وصعوبة في ظل وسائل الاتصال والتواصل الاجتماعي من وسائل الإعلام المطبوعة ووسائل الإعلام الجماهيري واسعة النطاق التي ازدهرت في القرن الماضي».

يتناول ناي مقولة إن الجغرافيا الاقتصادية في عالم ما بعد الحرب الباردة تحل بتدرج واستمرار محل الجغرافيا السياسية. وهو لا ينفي أن الاقتصاد القوي المتنامي يوفر القاعدة لكل عناصر القوة الأخرى، ولكنه يؤكد في نفس الوقت على أنه من الخطأ القول بأن القرن الواحد والعشرين سيكون قرن الجغرافيا الاقتصادية حيث إن تسرب قدر كبير من القوة إلى أطراف تقع خارج نطاق سيطرة الدول والحكومات من بينها الشركات العابرة للقوميات يضع حدوداً على القدرات الإستراتيجية للدول على استخدام الأدوات الاقتصادية.

ومع ذلك يخلص المؤلف إلى أن القوة الاقتصادية هي أكثر الأدوات أهمية في منظومة سياسات القوة الذكية.

ويرى ناي أن القوة الناعمة ليست بالضرورة البديل الخيِّر للقوة العسكرية. فقد نجح هتلر - على سبيل المثال - في استخدامها في التأثير على الجماهير لأهداف أبعد ما تكون عن أن توصف بالخيِّرة. وليس من الضروري أن يكون «لي العقول» أفضل من «لي الأذرع». ويحدد المؤلف مصادر القوة الناعمة في ثلاثة مصادر رئيسية هي: الثقافة (بالنسبة لمن يملك ثقافة جذابة للآخرين)، والقيم السياسية (عندما تكون قادرة على لعب دور إيجابي في الداخل والخارج)، والسياسة الخارجية (عندما يراها الآخرون عادلة وأخلاقية).

يفرق ناي بين نمطين من تحول القوة: نمط انتقال القوة، ونمط توزع القوة. وهو يذكرنا بأن انتقال القوة من دولة مهيمنة إلى أخرى هو حدث تاريخي شائع الحدوث. أما توزع القوة فهو العملية الأكثر حداثة، حيث أصبحت مشكلة كل الدول في عصر المعلومات الذي نعيشه اليوم أن كثرة متزايدة من الأشياء صارت تحدث خارج نطاق سيطرة حتى أقوى الدول، وحيث أصبح انتشار المعلومات مظهراً من مظاهر عدم القطبية مثله مثل انتشار التسلح. وحيث أصبحنا نواجه المزيد من المخاطر والتهديدات والتحديات التي تؤثر على دولة ما على الرغم من أنها تنشأ في دول أخرى، مثل الأزمات المالية والجريمة المنظمة والهجرات الجماعية والاحترار الكوني والأوبئة والإرهاب الدولي، في الوقت الذي أصبح توزُع القوة يحدث رأسياً وأفقياً، وحيث أصبحنا لا نعيش في عالم متعدد القطبية بقدر ما هو عالم عديم القطبية.

وتحت عنوان «انتقال القوة: التساؤل حول هبوط أميركا»، ينتقل المؤلف من التعميم بالحديث عن العالم إلى التخصيص بتناول القوة الأميركية على

وجه التحديد. وهو يقول إن الحس التاريخي لا بد أن يقودنا إلى عدم الاعتقاد بأن أميركا سوف تظل مهيمنة على الجزء الأكبر من مصادر القوة إلى الأبد. ثم يشير إلى أن كلمة «الهبوط» تحتمل بعدين مختلفين: هبوط مطلق ناتج عن تحلل أو فقدان قدرة الدولة على استخدام مواردها على نحو فعال، وهبوط نسبي يرجع إلى تعاظم قدرة أطراف أخرى على استخدام مواردها بكفاءة أكبر. ويشير المؤلف إلى أن البعض يرى مشكلة أميركا تكمن في تمددها الإمبراطوري، بينما يراها البعض في الهبوط النسبي الناتج عن صعود الآخرين، ويراها البعض الثالث عملية هبوط أو تحلل مطلق.

أما عن القوى الأخرى التي تواجه الولايات المتحدة وتهدد هيمنتها على العالم وفقاً لمفهوم انتقال القوة، فالمؤلف يضع الاتحاد الأوروبي في صدارة هذه القوى حيث يفوق الاقتصاد الأوروبي حجم الاقتصاد الأميركي. كما أن أوروبا منافس قوي بمعايير رأس المال البشري والتكنولوجيا والصادرات. أما الاقتصادات الناشئة فقد استحوذت على22٪ من الإنتاج العالمي سنة 2008، وهي تضم42٪ من سكان العالم وحققت 33٪ من النمو في العالم على مدى العقد الأول من القرن الحالي. وبينما حققت كل من الصين والهند وإندونيسيا والبرازيل معدلات نمو سنوي تفوق 5٪ على مدى العقد الأخير حققت الولايات المتحدة معدلاً للنمو لا يتعدى1.9٪.

يخلص المؤلف إلى تعريف مفهوم القوة الذكية بأنها عملية التشبيك والدمج الذكي بين الدبلوماسية والدفاع والتنمية وبقية الأدوات الأخرى لما يسمى القوة الناعمة والقوة الصلبة، ويشير إلى أن الدول الصغيرة غالباً ما تكون أكثر مهارة في استخدام إستراتيجية القوة الذكية، ضارباً المثل بسنغافورة وسويسرا والنرويج، كما يلاحظ أن الدول الصاعدة كانت على مدى التاريخ أكثر استفادة من إستراتيجيات القوة الذكية. ويدلل على ذلك بالصين التي خرجت من الركود العالمي 2009 فخورة بما حققته من معدل نمو مرتفع.

ويختتم المؤلف كتابه بتقديم وصفة إستراتيجية للولايات المتحدة مؤداها أنها إن أرادت أن تنجح في القرن الواحد والعشرين فعليها أن تعيد اكتشاف الطريق القويم إلى أن تكون قوة ذكية. حيث تساعد العولمة على نشر المزيد من القدرات التقنية، وتتيح تكنولوجيا المعلومات مشاركة أوسع للجميع في تبادل الاتصال على مستوى العالم، فإن التفوق الاقتصادي والثقافي الأميركي سوف يصبح أقل هيمنة مما كان عليه في بداية القرن. وإن كان هذا لا يعني في رأي المؤلف أن أميركا في حالة هبوط، أو أنها مقدمة على التحلل كما تحللت روما القديمة. فهو يتنبأ – مستخدماً مصطلحات فريد زكريا - بأن النصف الأول من القرن الواحد والعشرين لن يكون «عالم ما بعد أميركا»، ولكن أميركا سوف تكون محتاجة لأن تتعامل مع «صعود الآخرين».

بن لادن في كهفه

صدر مؤخراً ضمن سلسلة كتابات جديدة التي تنشرها الهيئة العامة للكتاب في مصر رواية جديدة للكاتب صبحي موسى تحمل عنوان «أساطير رجل الثلاثاء»، بغلاف لأحمد اللباد. وتروي سيرة أسامة بن لادن، الشخصية الأكثر إشغالاً لأميركا وللرأي العام الدولي على مدار عقد كامل.

تنبني الرواية على حيلة فنية بسيطة مفادها أن بن لادن في عزلته الأخيرة بأحد الكهوف المهجورة بأفغانستان على الحدود الباكستانية، قرر أن يملي مذكراته على الصبي الذي يرافقه في رحلة الهروب من أعين الجواسيس، ولأنه - كشخصية فنية - مريضة بالتاريخ فإن أحداث الرواية تتقاطع ما بين اللحظات الفارقة في التاريخ الإسلامي تكاد الشخوص المحيطة بالبطل في رواية «أساطير رجل الثلاثاء» تحتل نفس القدر من الحضور السردي الذي يحتله الراوي/ بن لادن، مما يجعلها رواية جماعية؛ فالبنا والتلمساني والهضيبي وعبدالله عزام والظواهري ومحمد بن لادن وحتى أبو مصعب الزرقاوي، جميعهم ظهروا في النص كشخصيات أساسية، وكل منهم كان له دوره الواضح في العمل، وحتى



السادات والملك فيصل وبو مدين وغيرهم من الزعماء العرب، وحتى الرؤساء الأميركان والروس، وكل هذه الشخوص تملأ نسيج الرواية الذي يلامس متخيل الأسطورة تارة، وينتقد ويعري تارة ما يتداخل في صناعته أجهزة الأمن والاستخبارات، وعلاقات رأس المال العالمي والتجارة السرية في المخدرات والسلاح وغسل الأموال، لنجد أنفسنا أمام تحولات كبرى في المنطقة العربية والواقع العالمي من خلال جماعة صدقت أن التاريخ يمكنه أن يعود بخطواته ولكن إلى الأمام.

تعد هذه الرواية العمل التاسع في مسيرة صبحي موسى الإبداعية، حيث أصدر من قبل ثلاثة أعمال روائية هي (صمت الكهنة، وحمامة بيضاء، والمؤلف)، وخمسة دواوين هي (يرفرف بجانبها وحده، وقصائد الغرفة المغلقة، هانيبال، ولهذا أرحل، في وداع المحبة)، كما تعد الرواية المصرية الأولى التي تعرضت بالتفصيل الفني لأحداث 11 سبتمبر، وكيفية انهيار برجي مركز التجارة العالمي، ومن وراءهما وكيف سقطا، وكيف دارت حروب بن لادن الخمس في أفغانستان وصولاً إلى موته الغامض.

هذا كتاب غني بالنظر إلى معطياته، وقوي بالاستناد إلى تحليلاته. وتكمن حجة قوته وغناه هنين في كونه إضافة إلى أنه طاف حول التاريخ والسياسة والأنثربولوجيا، قد استوفى شروط الرصانة العلمية والتوثب الفلسفي جميعهما.

المقصلة في السر

عبد الله كرمون

ركز كتاب إيمانويل طيب «المقصلة في السر، تنفيذ الإعدام في الساحة العمومية بفرنسا، 1870 - 1939» الذي نشره مؤخراً عند دار بُلان في أزيد من ثلاثمئة صفحة من القطع الكبير، على قطع الرؤوس في الساحات العمومية بفرنسا بدءاً من 1870 وانتهاء بـ 1939 وذلك تنفيذاً للحكم بالإعدام، وتشهيراً بالمحكوم عليه.

والكتاب في أصله رسالة دكتوراه في العلوم السياسية. ويجدر بنا التذكير هنا بأن صاحبها إيمانويل طيب أستاذ محاضر بمعهد الدراسات السياسية بمدينة غرونوبل الفرنسية، كما أنه متخصص أيضاً في العنف السياسي وفي المجال الإخباري.

انشغل «طيب» في هذا الكتاب على موضوعين أساسيين، وهما العنف السياسي وقضايا الإشعار عنه، مادام الأمر يتعلق هنا بعنف الدولة أي المقصلة وبمشروعية إقدام هذه الأخيرة على الإعلام عنه علانية.

فإذا كان الباحث قد اهتم فيه بالمراحل التي مرت منها الدعاية لمكان وزمان تنفيذ الإعدام، فإنه قد خط فيه أيضا، بشكل ضمني، الرسم البياني المعاكس لوقوع القطيعة المؤدية إلى التخلي نهائياً عن الدعاية لمراسيم القتل، وبالتالي فسخ حكم الإعدام نفسه فيما بعد تماماً.

من المسلم به أن حكم الإعدام أداة في يد الدولة تثبت بواسطتها قوتها وسلطتها، مشنعة بمن يتحدى قوانينها، جاعلة من قتله العلني عبرة للآخرين، خاصة أن الإعدام، مثلما كتب «طيب»، يندرج ضمن الطقوس السياسية للعنف.

إلا أن هذا الإجراء القضائي والقانوني قد ساهم في خلق بؤر جديدة داخل فضاء النسيج الحضري للمدينة. وجعل من عنف الدولة هذا مشهداً دموياً رهيباً لابد من تأطيره والتحكم فيه درءاً لعواقب إهماله الوخيمة.

فبينما كان الإعلان عن تاريخ ومكان تنفيذ الحد في بداية أمره محصوراً في أيدي السلطة القضائية، تتحكم فيه كما تشاء، ساعية قدر الإمكان، إلى التقليل من تسرب كل المعلومات المحيطة به إلى العموم، فإن الصحافة المكتوبة هي التي تقلدت فيما بعد أمرَ نشر الخبر، ثم التعليق على كل مجريات تلك المراسيم. قبل أن يعتري طرقها في الوصف والسرد، ما أدى إلى ركون المقصلة وأحكامها إلى سرية أسوار السجن العالية.

لا تُنصب المقاصل أبداً إلا في المدن الكبرى، ولا يتم فيها ذلك إلا في أركانها القصية أو في الأطراف النائية عن قلب المدينة. ويعود سر ذلك التدبير المدروس إلى الحذر من تهافت توافد الجموع الغفيرة إلى ميدان المقصلة، ما قد يؤدي إلى فوضى لا تحمد عقباها.

كثيراً ما يتم تحويل المحكوم عليه من سجنه إلى المكان المقرر إعدامه فيه عبر القطار، حيث توجد «ألواح العدالة» أي المقصلة، وليس من النادر أن يصاحب ذلك كله هرج ومرج ومشاداة وملاسنات. ما جعل الساهرين على ذلك الموكب ينشغلون لاحقاً بأن يكون خروجه سرياً قدر الإمكان.

لا ينفذ الإعدام دائماً في مكان بعينه في المدينة الواحدة، فإن اتفق أن حدث ذلك لمرات عديدة فإنه سرعان ما يتم إقرار مكان جديد لمقصلة آتية. ذلك أن آلة البتر المميت تلك متحركة وتُزال أخشابها لدى كل إعدام منفّذ. وقد تم تنفيذها في أكثر من مكان في باريس وحدها، بدءاً بحي لاروكيت وانتهاء بسان جاك.

لقد صارت مراسيم تنفيذ الإعدام، شيئاً فشيئاً مناسبة كبرى لتجمهر عدد هائل من الفضوليين، تضاربت الآراء في الأسباب العميقة التي تحرضهم على أن يشهدوا وباستمرار ذلك النوع من المواقف على قرفها، عنفها ودمويتها.

حتى أن النساء صرن يحضرنها

بكثـرة. بل بـات يصل بهـن الأمر لأن يتهافتـن كي يلطخن أطـراف أرديتهن أو مناديلهـن بـدم المحكـوم عليـه مسفوحاً.

كمـا أن مواقيـت الإعـدام صـارت تتحول إلى نوع من الحفلة الشـعبية، تبـاع فيها الأكلات السـريعة، وينادي فيه الباعة عالياً على مرطباتهم وعلى الجعة الباردة، مثلما تنتشر في عين المـكان أنشـطة محايثة لهـا: الدعارة مثلا!

إن يـد الدعايـة الصحفيـة واضحـة في كل هنا، فهي التي تنشـر الخبر في أصلـه، ثم تعيـد في الأخيـر صياغة المشـهد العـام، بل حتى فـي دقائقه، سيناريو الخشبة بأكملها.

يحـاول إيمانويـل طيـب التأكيـد علـى أن السـر فـي اسـتمرارية العمل قانونيـاً بالمقصلة ثم السـعي الحثيث إلـى نقضها، هما من عمـل الصيرورة الخاصـة التـي عرفتها الدعايـة بكافة أشـكالها لقيـام ذلك الطقس الدموي العلنـي. لأن تلـك الدعاية نفسـها هي التـي قادت المقصلة إلـى المأزق، أي إلـى ضـرورة حبسـها داخـل حيطان السـجن، كي تتمكن الصحافة نفسـها من الانفراد بنقل مجريات التنفيذ كما تشاء، ولم يعد بمقدور الفرد أن يكون متفرجـاً مباشـراً على مشـهد الإعدام، مادامت النخبة التي تحضرها محدودة جداً.

ولـم يهتـم إيمانويـل طيـب بأمـر الدعايـة تلـك إلا لأنـه رأى أن ذلـك موضـوع أقل شـهرة، ولا يُعرف عنه الكثير، بخلاف حكم الإعدام في ذاته.

عرفت فرنسـا في العهد الملكي، أي قبل التاريخ الذي ذكـره طيب أصنافاً بشعة في مادة العقاب، لها ألوانها في التعذيـب شـتى. وقد اطـردت المناداة في آخر مراحل علنية الإعدام، أي قبل 1939، باستعادة أداة التعذيب ضرباً بالسـوط. كمـا نجـد صـدى ذلـك في كتـاب الدكتور لوجون «هـل علينا أن نسـوّط الرعاع؟» في نهاية العقد الأول من القرن العشرين.

ذلك أن الناس لم يعودوا يتحملون رؤيـة المشـاهد الدمويـة، بـل العنف بكل أشكاله في الفضاء العام. وترجم ذلك عملياً وبشكل مطرد إلى الأحداث الكثيـرة التـي كانت تندلـع عقب كل مقصلة، بل إن الشعب لم يعد يتحمل، مـن كثـرة مـا تحمـل، الأخطـاء التي ترتكـب لـدن كل تنفيـذ إعـدام. حادثة الـرأس الذي سـقط علـى الأرض بعد فصله عن الجسـد عوض أن يسقط في المكان المخصص لـه، وغير ذلك من المظاهـر التي تزيد مـن دموية ورهبة قطـع الـرأس، مثـل صـراخ المحكوم عليـه، أو تعنيف الجلاد له، وغيرهما مـن المواقـف التـي صـارت مقززة بالنسـبة للمشـاهد. حيث بدت العدالة جراء ذلك فاقدة لمهابتها.

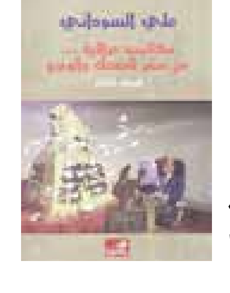
أمـر آخر هـو أن الفضـاء العمومي بات يتخذ صبغـة ووظيفة جديدتين، وتأكـد أن لا حظ للعنـف فيه بعد. كما أن القانـون كما رأى طيـب لا يجب أن يشـبه الجريمة، باعتبار أن استعمال المقصلة يقارب جريمة القتل!

إذا كانـت المقصلـة لم تعـد تُعرض كـي تُـرى بعد سـنة 1939 فإنها ظلت سـارية المفعول في السـر حتى بداية الثمانينيـات من القرن الماضـي، حيث تم إلغاؤهـا نهائياً. ومـن المصادفات التـي لا يجـب إغفـال ذكرهـا أن أكبر الجلاديـن المعروفين في فرنسـا مات سـنة 1939. ألا وهـو أناتـول دييلير المشهور بقطع أربعمئة رأس بشري، وصاحـب الكراسـات الشـهيرة التـي سجل فيها حيثيات المقصلة.

إن قـراءة متأنية لكتـاب إيمانويل طيب جديرة بأن تجعل القارئ الحاذق يقـف علـى الأسـرار السـرية لمعاني القانون وللأبعاد السياسية لمستغلي رُخصه.

غيـر ذلك، فالكتاب هـو أيضاً جزء من تاريخ لازم لمـن يرغب في معرفة شيء عن التشكل الفعلي لوجه الثقافة الفرنسية المعاصرة.

مقامات البخل



في «مكاتيب عراقية.. من سفر الضحك والوجع» المجلد الثالث (الأهلية للنشر والتوزيع 2013) أول ما يخوض في تكسيره الكاتب العراقي علي السوداني، هو صفحة الإهداء، إهداء الكتاب الذي غالباً ما لا يتجاوز بضع كلمات أو جمل. لكنه في كتابه هنا، العصي على التجنيس، يجعل من الإهداء نصاً، ويتمادى بإسهاب عفوي وجنوني في استحضار أناس مروا في حياة الكاتب، وأماكن بطقوسها وأحداثها، بل إنه لا يتردد في إهداء الكتاب إلى المجردات، والمحاولات، والإخفاقات.. إنه يهدي كتابه للفرجة، والجثث، وحضن الأم، وإلى فيلم روسي!

يعدنا الكاتب في مستهل مؤلفه أننا سنجد عشرة مكاتيب مستلات من مقترح كتاب لم ينته العمل عليه، يحمل عنوان «بخلاء علي السوداني» ويسميهم تحديداً بخلاء وبخيلات الوسط الأدبي، العالقين في الذاكرة والسنين المعاشة، وقد رسم المؤلف خريطة بخلهم في قالب مضحك، يضم أربعين اسماً على مسمى في عشر معلقات، دون أن يتعمد الإساءة لأصحابها، إذ اعتمد الإيحاء والكنى بدل الأسماء الصريحة.

يتوزع الكتاب على 320 صفحة، و109 حكايات. ومتنه مكتوب بأسلوب ممتع وساخر، مبني على إيقاع العربية القديمة وقاموسها الموزون، على شاكلة «البخلاء» للجاحظ، أو رسائل النصح والقدح، وحكايا التنكيت والتظريف، والمقامات.

منازل الشهاوي بالفرنسية

أنِ نقرأ شعرَ الشهاوي معناهُ أن ندخل معبد الشعر بدون طقوس. أن نوقظ كل حواسّنا ونعرضِها لتمرينٍ جديد.. نـذوق فيه رغيفَ الصوفيّ المتقادمِ ونسمع فيهِ السكونَ المتناغم، ونتصفّحَ فيه الكتبَ المقدّسة، ونرى فيه أبواباً عديدة ومنزلاً واحداً : منزل الشعرِ. ولا بأس (أو ربما هنا أفضلُ) إن حلّت أعضاؤنا الحسّاسة بعضُها مكان بعض: لساني ينظر/عيناي تكتبان/ أذنـاي تريـان. بهذا التعبير يتصدر الشاعر محمد ميلود غرافي الأستاذ بجامعة تولوز الفرنسية، ترجمته الفرنسية لديوان الشاعر أحمد الشهاوي «باب واحد ومنازل» الصادر حديثاً عن دار لال الفرنسية.

الديوان الذي صدر في طبعته العربية عن الدار المصرية اللبنانية عام2009 في القاهرة، يرغم القارئ على البحث الدائم عن المعنى الخفي بالرغم من قاموسه الصوفي والتراثي المألوف، وهكذا يستدل تصدير الترجمة بالإشارةِ إلى جملة مفتاحية في الديوانِ: «تولد لغةٌ تبْقَى/تَدلُّ علَى اتِّحادِهما» وفي العـشق، اللغة وحدهـا هَـي الكائن الأبـدي، وهي البديل للعجز: (صَمْتي اشْتِهَاك / لأَنَّ الكَلامَ عَاجِزٌ). ووسط هـذه الثنائيات التي تعطي للسياق الـشعري معاني مـولـدة ومضاعفة تنساق عناوين القصائد كلافتات غير اعتيادية، فـي عـلاقـات انفصال مع القصيدة، حتى ينصح الشاعر قارئه:



«اذهب إلى ماوراء الشيء».

طرح الشهاوي باباً واحـداً يفضي للمحبوب، لكن المسالك متعددة، وهي منازل لسفر طويل تعتمل فيه التجربة الذاتية وأسئلة الطريق التي لا إجابة عنها إلا بخارطة الحيرة والشكوك المتعطشة لانكشاف المحبوب. وبهذه العوالم فإن ديوان (باب واحد ومنازل) يعبر عن اختيارات شعرية جديدة غير مطروقة في قصائد الشهاوي السابقة.

امرأة بذاكرة مقسومة

صـدر حديثاً عـن المؤسسة العربية للدراسات والنشر رواية جديدة بعنوان «صخرة هيلدا» للكاتبة العراقية هدية حسين. وتقع الرواية في 192 صفحة من القطع المتوسط. ويأتي هذا الإصدار بعد عدة أعمال سردية صدرت للكاتبة هي: أن تخاف، حبيبي كـوديـا، مطر الله، في الطريق إليهم، ما بعد الحب، كل شيء على ما يرام، وتلك قضية أخرى، بنت الخان، قاب قوسين مني.

تحكي رواية «صخرة هيلدا» تجربة درامـيـة لامـرأة مهاجرة يطاردها ماضيها وماضي وطنها المكلوم. وبين ذاكرة الحب وغدر السنين، تجد في المنفى متسعاً لمراجعة الذاكرة والتخلص من قصصها بواسطة السرد، تارة



كـي تسترجع ملامحها قبل أن يطمسها الـزمـن، وتـارة أخـرى، وبشكل متأخر، لتخليص جسدها من الفايروس، فايروس الحب.

في غياب الناس يخيم الصمت في مكان الـسـرد، مكان العزلة والمنفى الاختياري، الصمت الذي لا مفرّ من استثماره في النسيان والدخول في عوالم تتيح تخيلات بديلة، حتى وإن كانت أشباحاً تـحـضـر لـتـعـويـض الـمـخـاطـب الحقيقي.

نقرأ مما كتبته لهيلدا: «ربما تسخرين يا هيلدا عندما أصف الحب بالفايروس، أنت معذورة لأنـك لا تدركين أن الحب عندنا نـحـن- الـشـرقـيـات- مثل مرض يستوطن الروح ولا نبرأ منه حتى آخر العمر، وكل ما نطلبه بعد ذلك هو تأجيل الأحـزان وليس ردهـا، وتكون تجربتنا الأولـى هي البصمة التي ترافقنا طوال العمر، وإذا خذلنا الحبيب تصبح الدنيا غير الدنيا، وتأتي العلاقات اللاحقة مثل صدى نسمع رنينه لكن سرعان ما يذهب جفاء، تماماً مثل هذا الزبد الذي تقذفه الأمواج عند صخرتك».

خارج الدستور

بيروت - محمد غندور

صدر حديثاً عن دار الفارابي في بيروت، «من أجل الجمهورية الثالثة في لبنان» للمؤلف منير قرم*، وفيه يقدّم مقاربة تحليلية للوضع الدستوري والقانوني في لبنان.

ويقول قرم في مقدمة كتابه: «لا يجدر بأحد أن يغفل القانون». من هنا ينطلق الكاتب في بحثه ليؤكد أن على المواطن العيش في كنف المجتمع والاحتكام إلى القواعد التي تمّ سنّها جماعياً في إطار الدولة الدستورية الحديثة.

ويوضح قرم: «غالباً ما نكتفي بشذرات المعرفة أو نركن، في الحالات الأسوأ، إلى الصور النمطيّة (الكليشيهات). فـ«ميثاق العيش المشترك»، و«الوطن العربي»، و«رئيس الجمهورية الماروني ورئيس الوزراء السنّي».. جميعها شذرات تفتقر إلى الدقة وتعروها ذكريات غامضة من نص، بقدر ما هو بمنأى عن القراءة، هو بعيد عن احترام الحكام له وتطبيقهم إياه...».

وفي حين تثور الشعوب العربية ضد إهمال الحكومات وفساد الأنظمة والتدهور الدائم للأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، يرى الكاتب اللبناني الشاب أنه يجب أن يلقى موضوع الدستور آذاناً مصغيةمن قبل المواطن، ويعرض من أجل ذلك تحليلاً للنص الدستوري وقراءة في ممارسته، وفتح نافذة على الصيغة الميثاقية التوافقية في لبنان. ويستند قرم في تحليله إلى أعمال سالفة من لبنان، وإلى القانون الدستوري المقارن (دساتير الدول الأوروبية ودستور الولايات المتحدة)، إضافة إلى مراجع أساسية في القانون الدستوري.



ويرى قرم أن عدم معرفة الدستور منذ الانقلاب على الطائف عام 1992، ليست سوى انعكاس لاجترار السلم الأهلي المفروض جراء تضافر ظروف إقليمية ودولية بموازاة الضجر من حرب بلا نهاية.

ويشير قرم إلى أن اغتيال رئيس الوزراء اللبناني الأسبق رفيق الحريري في 14 فبراير/شباط 2005، شرع الباب أمام حقبة من عدم الاستقرار والأزمات في لبنان. فغدا الوضع الدستوري والسياسي متعثّر الحل، فضلاً عن فجوة الشرعية التي يغرق فيها لبنان نتيجة الصراع الداخلي الذي يغذيه الخارج ويتدهور تدريجياً منذ اغتيال الحريري. وخلال بحثه في تاريخ لبنان بعين ناقدة، تبيّن لقرم أن فجوة الشرعية هي نتيجة حتمية لسوء الفهم والالتباس وتراكم الانتهاكات للقواعد الأساسية وللدستور منذ الاستقلال 1943.

ويشدد المؤلف على أن احترام سيادة القانون بالمعنى الواسع والاستقرار السياسي والاجتماعي أمران مترابطان. وقد يكون عدم الاستقرار السياسي والاجتماعي عاملاً لاغياً لقيام دولة القانون، كما تكون القدرة على انتهاك المبادئ الأساسية لسيادة القانون مؤشراً لاحتمال عدم الاستقرار.

ويرى قرم أن تسابق الأحداث المساهمة في إحداث الفراغ القانوني والدستوري خلال السنوات الست الأخيرة، يخفي وراءه سقوطاً بطيئاً وتدريجياً للدولة على امتداد نصف قرن، وقد تكون أبطأت في بعض ملامحه أو سرّعت فيها أحداث كبرى. فمنذ الاستقلال، ينال سوء فهم المعنى الحقيقي لتفاهم الطوائف من أداء المؤسسات، كما أن عاملين منعا تدريجياً سيادة القانون وهما:

سوء ممارسة توزيع المهام الانتخابية والإدارية، إضافة إلى الهيمنة المستمرة من قبل الطبقة الإقطاعية أو الأرستقراطية، وقد زاد هذا من الانشقاق في المجتمع. كما أن ظهور دولة إسرائيل وطرد الفلسطينيين من أرضهم ونزوحهم إلى لبنان والحرب الباردة والتنافس العربي - العربي، كلها عوامل متناقضة كان لها أثر سلبي حاد على التوازن اللبناني.

---

* تخرّج منير قرم في معهد العلوم السياسية ومن معهد الدراسات العليا في التجارة (HEC) في باريس.



لقطة من فيلم «آرجو»

أفلام الأوسكار ومعاركها السياسية

عبدالرحمن محسن

أثارت بعض الأفلام المرشحة لجوائز الأوسكار هذا العام مجموعة من المعارك والجدل السياسي سواء حول مضمونها، أو حول أسباب فوزها وترشيحها، أو حتى عدم فوزها بجائزة محددة، ويمكن حصر الأفلام التي رشحت لأوسكار أفضل فيلم وكانت تتناول حدثاً أو شخصية سياسية في أفلام (آرجو) و(نصف ساعة بعد منتصف الليل) و(لينكولن) و(ديجانجو طليقاً)، ويمكن إيجاز المعارك التي أثارها كل من فيلم (لينكولن) و(ديجانجو طليقاً) في اتهام الفيلم الأول الذي يصور الشهور الأخيرة من حياة الرئيس الأميركي لينكولن بإغفال بعض الجوانب في سياسته تجاه الحرب الأهلية وقضية تحرير العبيد، حيث صرح بأنه لو أجبر على الاختيار بين حل واحدة منها لاختار إنهاء الحرب الأهلية. ومع ذلك فالفيلم يصوره كمحرر للعبيد، أما الفيلم الثاني فقد اتهم بأنه يروج لعنف انتقامي شديد قام به بعض العبيد بعد إلغاء العبودية، حيث يصور الفيلم عملية انتقام وحشية يقوم بها أحد المحررين ضد رجل أبيض كان السبب في بيع زوجته، أما أبرز المعارك السياسية التي أثارتها أفلام الأوسكار هذا العام فهي تلك التي أثارها كل من فيلم (آرجو) و(نصف ساعة بعد منتصف الليل) فالفيلمان يتناولان حدثين سياسيين بالغي الأهمية رغم المسافة الزمنية التي تفصل بينها، ففيلم (آرجو) الذي أخرجه ولعب بطولته النجم والمخرج بين أفليك والذي فاز بجائزة أفضل فيلم وأفضل سيناريو مقتبس، تدور أحداثه عام 1979 بعد انتصار الثورة الإسلامية في إيران واحتلال مجموعة من الشباب الموالين للإمام الخميني للسفارة الأميركية في طهران، وأخذ من فيها من دبلوماسيين كرهائن، ويصور الفيلم العملية التي قامت بها المخابرات الأميركية من أجل إنقاذ ستة من هؤلاء الدبلوماسيين الذين نجحوا في الإفلات من السقوط كرهائن، لكنهم أصبحوا مهددين بنفس المصير إذا ما وقعوا في أيدي السلطات الإيرانية، وتنجح المجموعة المكلفة بالإنقاذ في الدخول إلى إيران تحت غطاء أنهم فريق كندي جاء لتصوير فيلم سينمائي، ثم يتابع الفيلم مغامرات الفريق للوصول لمجموعة الدبلوماسيين الذين كانوا قد حاولوا اللجوء لأكثر من سفارة غربية دون جدوى، إلى أن يسمح السفير الكندي لهم بالاختباء في منزله. وتدبر مجموعة الإنقاذ خطة محكمة لإخراجهم خارج البلاد دون إثارة انتباه السلطات الإيرانية، وقد احتجت كل من السفارة البريطانية والبرلمان النيوزلندي رسمياً على تصوير الفيلم لدور سلبي لسفارات بلادهم في رفض إيواء الدبلوماسيين الهاربين واحتج السفير الكندي لتهميش دوره ... إلا أن المعركة الرئيسية التي أثارها الفيلم دارت أساساً بين الجانب الإيراني والجانب الأميركي، حيث هاجمت إيران من البداية الفيلم وصنّاعه، واتهمته بأنه دعاية فجة ضد الجمهورية الإسلامية الإيرانية مولتها المخابرات الأميركية، كما أثار ترشيح الفيلم ثم فوزه بجائزة أوسكار أفضل فيلم وأفضل سيناريو حفيظة السلطات الإيرانية التي شنت ولا تزال حملة صاخبة على الفيلم وعلى جوائز الأوسكار التي اعتبرتها جوائز مسيسة ذات أهداف مغرضة، ووصل الأمر إلى حد رفع قضية ضد صنّاع الفيلم والشركة المنتجة بتهمة تشويه التاريخ والأحداث والدعاية المغرضة ونشر الخوف من إيران، وكلفت محامية فرنسية برفع قضية على منتجي وصنّاع الفيلم ومحاولة إيقاف عرضه، واعتبرت إيران أن إعلان ميشيل أوباما اسم الفيلم الفائز من البيت الأبيض في سابقة غير معهودة هو دليل على



من فيلم «لينكلون»





من فيلم «نصف ساعة بعد منتصف الليل»

أن جائزة الأوسكار جائزة مسيّسة، كما أعلنت إيران أنها تعدّ لإنتاج فيلم سينمائي للرد على فيلم (آرجو) أطلقت عليه اسم (الطاقم العام) حول دور الدبلوماسيين الأميركيين في التجسس على الثورة الإيرانية والتآمر عليها، وقد وصفت السلطات الإيرانية موقف الفيلم من إيران بأنه (يبث الخوف من إيران ويصور الإيرانيين كشعب مجنون وشرير، ويصوّر عملاء المخابرات الأميركية كأبطال وطنيين).

وفي رد على هذه الاتهامات أوضح عدد من الكتاب أن مخرج الفيلم وبطله بين أفليك لا يمكن اتهامه بالتحيّز ضد المسلمين، فعلى موقعه الخاص يضع بين أفليك تسجيلاً مصوراً لندوة تليفزيونية سابقة على الفيلم وهو يهاجم فيها بقوة الصورة النمطية للعرب والمسلمين، كما أن منتج الفيلم الممثل والمخرج والمنتج جورج كلوني معروف عنه المواقف المعادية للإدارة الأميركية خصوصاً اليمينية، وقد صرّح مؤخراً بأن فترة حكم جورج بوش الابن وصمة عار في جبين الولايات المتحدة الأميركية.

أما الفيلم الثاني الذي رشّح لجائزة أفضل سيناريو مكتوب للشاشة مباشرة ولم يفز بها، ولم يفز إلا بجائزة أوسكار أفضل مونتاج صوت فهو فيلم «نصف ساعة بعد منتصف الليل» «زيرو دارك ثيرتي»، والذي يدور حول عملية قتل أسامة بن لادن زعيم تنظيم القاعدة، فقد أثار مشاكل سياسية عديدة حتى قبل أن تبدأ مخرجته بإخراجه، فقد اتّهمت الإدارة الأميركية بتسريب معلومات سرية عن عملية الاغتيال والإعداد لها إلى المخرجة، كما اتهمت الحكومة الباكستانية بنفس الاتهام ووجهت هي الأخرى اتهاماً للمخرجة بأنها أظهرت تعاوناً باكستانياً غير حقيقي في عملية الاغتيال، كما اتّهمت المخرجة بأنها حددت موعد عرض الفيلم بحيث يأتي في أثناء الحملة الانتخابية لإعادة انتخاب باراك أوباما لمنصب رئيس الجمهورية كدعم لحملته على أساس أن قتل بن لادن من أهم إنجازات أوباما في فترة رئاسته الأولى، فقررت المخرجة تأجيل العرض الجماهيري للفيلم والاكتفاء بعرض خاص محدود حتى تلبي شروط الاشتراك في مسابقة الأوسكار التي تشترط عرض الفيلم في عام 2012. وبعد عرض الفيلم ثار الكثير من الجدل حول الفيلم، وحول عدم ترشيحه لأوسكار أفضل فيلم، وعدم ترشيح مخرجته لأوسكار أفضل إخراج وهي التي سبق أن فازت بالأوسكار عن فيلم «خزانة الألم»، ومن اللافت للنظر أن الفيلم الذي اتهم بالحصول على معلومات سرية من الإدارة الأميركية حول العملية، وتم تقديم استجواب حول ذلك في الكونغرس وبمحاولة المشاركة في الحملة الانتخابية لأوباما اتهم بعد عرضه بأنه شوّه أجهزة الأمن الأميركية، وصوّر عملها في جمع المعلومات عن مكان اختفاء بن لادن على أنه اعتمد بشكل أساسي على عمليات انتزاع المعلومات بأساليب التعذيب، ووصل الأمر إلى حد إصدار عدد من مسؤولي هذه الأجهزة لبيانات تكذيب وإدانة للفيلم واتهامه بالحصول على معلوماته من مصادر مغرضة، وعلى الطرف المقابل هاجم البعض عدم ترشيح الفيلم ومخرجته للأوسكار واعتبروه خضوعاً من اللجنة التي تقوم بالترشيح والاختيار لابتزاز أجهزة الأمن والإدارة الأميركية، رغم أن عملية الترشيح والاختيار تقوم بها أكاديمية علوم وفنون السينما، والتي تضم في عضويتها 5816 عضواً وعضوة، يقومون بالتصويت إلكترونياً على ترشيح وفوز الأفلام بأهم الجوائز العالمية.



الفيلم الإيراني «الوجبة البسيطة»

بورصة القيم

سميه آقاجاني- يدالله ملايري

أخيراً بدأ عرض فيلم «الوجبة البسيطة» للمخرج والممثّل الإيراني ماني حقيقي (1969)، في الصالات الإيرانية، وبعض الصالات في أميركا، النمسا وألمانيا.

وقد عرض الفيلم نفسه في أكثر من عشرين مهرجاناً في العالم، وحاز على أربع جوائز دولية، مما جعله واحداً من أنجح الأفلام الإيرانية، في الأشهر الأخيرة.

تدور أحداث الفيلم حول امرأة اسمها (ليلى) ورجل اسمه (كاوه)، يتجوّلان في سيارة فاخرة في منطقة فقيرة، على الحدود الغربية الإيرانية، ويوزّعان بين الناس مبالغ طائلة ملفوفة في أكياس بلاستيكية. كانا يريدان «بهباتهم» هدم القيم الأصيلة السائدة في إيران، بوضع الفقراء في موقف الاختيار بين النقود والقيم التي عاشوها طيلة حياتهم. ونرى في واحد من مشاهد الفيلم رجلاً يحفر، في عزّ الشتاء، أرضاً صلبة متجمّدة، في مقبرة على سفح الجبل، كي يدفن جثة ابنته التي لم يتجاوز عمرها يوماً واحداً. فيقترح عليه كاوه أن يقبض النقود مقابل ترك الجثة للوحوش في العراء، فيرفض الرجل (وهو أستاذ في المدرسة) الصفقة في البدء، لكنّه يغير موقفه ويتراجع عن دفن ابنته، ويأخذ النقود، حينما رأى كاوه يرميها في النار.

في مشهد آخر، يمنح كاوه النقود لسائق شاحنة فقير، لترتيب أمور زواجه المؤجَّل نتيجة الفاقة، لكنه يغيّر رأيه فجأة ويمنح النقود لشقيق السائق الواقف إلى جانبه بعد أن يعرف أنّ السائق مؤمن بقيمة العمل، ويستحلفه كي لا يعطي شيئاً من النقود لشقيقه السائق. وتسعى شخصية كاوه جاهدة إلى هدم العلاقات الإنسانية وأواصر المحبة، كأنّه يريد الاستيلاء على روح الناس البسطاء مقابل منح المال والسعادة المادية. ونجد طوال الفيلم أن معظم البسطاء يبرمون العقد مع «الشيطان» الذي يمثله كاوه، سوى رجلين رفضا النقود وفضّلا مشقة الحياة.

الكرامة في زمن النفط

للفيلم مستويات دلالية عدّة، فعلى المستوى السياسي يبدو أنّه يلقي الضوء رمزياً على حالة بعض الدول النفطية التي تصرف فيها الأموال بلا حساب، على أناس معدودين من الشعب، لكنّ هذا المال، وإن كان مجاناً على مستوى البورصة الاقتصادية، فهو ليس كذلك أبداً على مستوى بورصة القيم الإنسانية، ويكلّف الطامع الذي ينخدع بما يقوله الشيطان - حسب الحكمة الشعبية الإيرانية - ثمناً باهظاً من كرامته وهويته الخاصة. المخرج يركز كثيراً



من الفيلم



على سؤال الهوية الملحّ.. وينقد، في الوقت نفسه، من خلال عمله السينمائي سياسة الحكومات التي تغدق المال بإسراف، مستهدفة هدم القيم الإنسانية. واللافت أننا لا نرى بين الشخصيات القابضة للنقود في الفيلم شخصية نسائية. يقول المخرج عن سبب حذفه للمرأة في تصريح لإحدى الصحف الإيرانية: «يعود حذف المرأة إلى الواقع الذي نعيشه في المجتمع، فهناك محاولات تشتد يوماً بعد آخر لحذف المرأة من دائرة الحوار الاجتماعي، وحذف المرأة من الأسباب الرئيسية للعنف الذي نشاهده في الفيلم. لا أعني أنّ المرأة ليست عنيفة، أو هي حنونة تماماً، بل أقصد أنّ الحكومة حين تحذف متعمّدة شريحةً من المجتمع من دائرة اتخاذ القرار، فالنتيجة التي تحصل عليها هي خلق جو مزيّف يستعصي على الاحتمال». أما على المستوى الاجتماعي، فالفيلم ينتقد التفاوت الطبقي الذي يزداد يوماً بعد آخر. ويعرض المخرج في مشاهد الفيلم كيف تعجز الشخصيتان الرئيسيتان عن إقامة علاقات إنسانية مع الفقراء، مما يدفعهما إلى إهانة الآخر في سبيل إلى إثبات الذات، فتهين ليلى في أحد المشاهد عجوزاً صوفياً يرفض مساعدة الآخرين المالية، كما تهدم الكوخ / الدكان المبنيّ من الخشب والنايلون الذي يبدو أنّ العجوز كان يبيع فيه بعض الحاجات البسيطة للمسافرين، وذلك حين ترى أنّ جميع مساعيها التسلّطية لإقناع العجوز لقبول النقود ذهبتْ أدراج الرياح. ويواصل بذلك ماني حقيقي خطوة «أصغر فرهادي»، في فيلمه الحاصل على أوسكار أفضل أجنبي السنة الماضية «انفصال نادر عن سيمين»، في الكشف عن انعدام العلاقة الإنسانية بين الطبقتين العليا والسفلى في المجتمع. أما على المستوى الفلسفي، فيحاول فيلم «الوجبة البسيطة» أن يطرح أسئلة «صحيحة» وحقيقية. «تعود مشكلة الإنسان إلى طرحه الأسئلة التافهة، فيضطر إلى الإجابة عن هذه الأسئلة التافهة، فتهدر طاقاته. كما يقول جيل دلوز إن الفلسفة هي طرح الأسئلة الصحيحة وليست الإجابة الصحيحة عن الأسئلة المطروحة. ويسعى الفيلم إلى طرح أسئلة صحيحة مثل السؤال عن المصير الذي ينتظر الإنسان حين يدمّر القيم كلها؟ وهل بمقدوره أن يدفع ثمن تدمير القيم؟» يضيف المخرج.

يذكّرنا فيلم الوجبة البسيطة في طرحه للأسئلة الفلسفية والسياسية بفيلم «طعم الكرز» (1997) للمخرج الشهير «عباس كيارستمي»، حيث لا تتوقف الشخصية الرئيسية في الفيلم عن طرح أسئلة عن الحياة والموت.



النجمة السينمائية لبنى أزعبال

عيش بلا مُحرَّمات

سعيد خطيبي

هي واحدة من الممثلات العربيات الأكثر إثارة للجدل. أدوارها السينمائية المختلفة وتقمصها لشخصيات معاصرة، وأخرى تاريخية، جعلت منها اسماً ووجهاً فنياً مستقطباً لاهتمام الجمهور والنقاد في آن معاً. لبنى أزعبال تتحدث، في لقاء مع «الدوحة»، عن دورها في فيلمها الأخير «GoodbyMorocco»(الـذي سينزل صالات العرض منتصف شهر فبراير الماضي، وعن بعض آرائها السينمائية والسياسية..

يرى البعض في لبنى أزعبال (40 سنة) وجهاً من أوجه التعدد الهوياتي في منطقة البحر المتوسط، وواحدة من الممثلات العربيات الأكثر حضوراً على المشهد السينمائي العالمي، من بلجيكا إلى فرنسا، من المغرب إلى الجزائر، من كندا إلى الولايات المتحدة الأميركية، ومن المسرح إلى الشاشة الصغيرة، رسمت الممثلة تجربة ما تزال تحمل كثيراً من المفاجآت السارة مستقبلاً. «محظوظة لأنني أمتلك ثقافة مزدوجة، عربية وأوروبية. كما أمتلك تعدداً لسانياً يمنحني أحياناً أفضلية» تقول. فهي من أب مغربي، أم إسبانية، ومن مواليد بروكسيل البلجيكية. لكن العامل الهوياتي لم يكن وحده سبباً في بروزها، وتشرح: «لما يقترح علي مخرج أداء دور سينمائي ما، فذلك ينبع، بالدرجة الأولى، من قناعته بما يمكن أن أقدمه للفيلم، وليس فقط بسبب أصولي. صحيح أن أصولي مغربية، مع ذلك، فقد سبق لي أن مثلت دور أرمينية، يونانية، جزائرية، فلسطينية وإسبانية. هي ربما ملامح وجهي جد المتوسطي التي تسمح لي بتقمص أدوار عديدة، فشعوب المتوسط تتشابه فيما بينها». تعرف عليها الجمهور، بداية في فيلم «بعيدا»(2001) للفرنسي أنـدري تشيني، ثم في «عالم شبه هـادئ»(2002) لميشال دافيه، الذي دخل المنافسة الرسمية في مهرجان البندقية، ثم «الزمن المتحول»(رفقة الممثلين المعروفين جيرار ديبارديو وكاترين دونـاف)، ليتوالى حضورها وتتعدد أدوارهـا، في أفلام مختلفة من ضفتي المتوسط. عام 2003، جسدت لبنى أزعبال دور «فوسم» في فيلم «فيفا لالجيري» لنذير مختاش: شابة في العشرينات، تعيش هاجس العمليات الإرهابية في جزائر نهاية التسعينيات، وتحلم بالفرار من جحيم الجماعات الإسلامية. فيلم أثار زوبعة



آراء متناقضة في الجزائر، وأعاد السؤال عن تلقائية وجرأة الممثلة، في التعرض للممنوع، وعدم ممانعتها أحياناً في الظهور عارية أمام الكاميرا. «لما أتقمص شخصية سينمائية فإنني ألغي كل الطابوهات من ذهني. فأنا أذوب كلية في الشخصية. كما يجب أن نفصل بين حياتي اليومية العادية وحياتي في السينما، فهما عالمان مختلفان» تعلل. لما تتجاوز أزعبال الممنوع فهي تبدو جد متناغمة مع اللحظة السينمائية. تبتعد قدر الإمكان عما يمكن أن يعتبره المشاهد ابتذالاً. فهي لا تكسر طابوهات، بقدر ما تعيد نسج الواقع سينمائياً، الواقع الذي غالباً ما نتجنب النظر إليه. فهي لا تبحث عن صدم المشاهد، خصوصاً العربي، بقدر ما تبحث عن تعري المسكوت عنه، وتضيف: «لست أرى سبباً في فرض رقابة على التمثيل وعلى الممثلين. لو فكرنا، في لحظة ما، في وضع طابوهات فإننا لن نصنع أبداً سينما، بالمعنى الحقيقي للكلمة». عربياً، كثيراً ما تتجاوز الرقابة الذاتية الرقابة الرسمية، الخوف من ردة فعل الجمهور، أو محاولة بعض المخرجين التفكير مكانه تعجل بقطع مشاهد وتركيب أخرى، وأحياناً تنبع الرقابة الذاتية من التأويلات الاخلاقية والدينية للعمل السينمائي من طرف الجمهور، وهو أمر يثير استياء الممثلة: «في النهاية، المشاهد العربي ليس مجبراً على مشاهدة فيلم لا يريده. كل واحد منا حر في أن يذهب أو لا يذهب إلى السينما».

جنة فلسطينية

بعد سلسلة تجارب أورو- مغاربية، انتقلت لبنى أزعبال عام 2005 إلى منطقة الشرق الأوسط، وجسدت دور «سهى» في الفيلم الجدلي «الجنة الآن» لهاني أبوسعد: شابة فلسطينية تعود من المنفى إلى نابلس، وتجد نفسها في مواجهة خيار أحد رفاقها بتنفيذ عملية انتحارية في تل أبيب. فيلم نال إشادة عالمية، وحاز جائزة «غولدن غلوب» الأميركية لأفضل فيلم أجنبي. مع ذلك، لم يسلم من موجة انتقادات من الداخل الفلسطيني، تتهمه بالترويج لفكرة الصراع العربي – الإسرائيلي، وفق المنظور الإسرائيلي فقط، وبأنه استثمر في الوضع السياسي الملتهب في المنطقة لكسب تعاطف دولي. «لست أعتقد ذلك، فالصراع العربي الإسرائيلي قائم منذ أكثر من ستين سنة. الفيلم لم يستثمر وضعاً معيناً، وإنما طرح قضايا كبرى ومهمة عن معنى وأغراض الكاميكاز، وتحدث عن الأمل وعن التلاعبات التي يتعرض لها البعض. كما يجب ألا ننسى، في السياق نفسه، أن السينما تتغذى من الواقع، فهي تتضمن أيضاً وظيفة سياسية. من جهتي، في داخلي، أنا جد مقربة من القضية الفلسطينية، ومدافعة عن فلسطين. ثم إنني لا أمارس السياسة، المخرج هو من يقترح سيناريو وقصة وأنا أتقمص واحدة من شخصيات القصة لا أكثر» ترد الممثلة. نجاح الفيلم نفسه فتح باب نجاحات أخرى للممثلة، وهيأ طريقاً لها للوصول إلى أميركا، حيث شاركت لاحقاً في فيلم «كتلة أكاذيب»(2008) للمخرج العالمي ريدلي سكوت، رفقة الممثل ليوناردو دي كابريو. « فيلم الجنة الآن فتح لي باباً نحو العالمية، خصوصاً بعد ترشيح الفيلم نفسه لجوائز الأوسكار، وحصوله على غولدن غلوب. فتح لي فضاء أميركا السينمائي. مع ذلك، لست أفكر تماماً في الذهاب هناك، والاستقرار في أميركا، كما يفعل البعض، من أجل التمثيل» تقر.

التزام امرأة عربية

في فيلمها الجديد (وداعاً المغرب) «Goodby Morocco» للمخرج ننير مخناش، تلعب لبنى أزعبال دور البطولة، وتجسد «دنيا»، شابة مغربية، مطلقة وأم لولد وحيد، تعيش علاقة غرامية غير شرعية مع مهندس معماري صربي، في طنجة. يعملان معاً في ورشة بناء ويكتشفان فجأة قطعة أثرية تعود إلى القرن الرابع الميلادي، ستغير مجرى حياتهما. على غرار أدوار سابقة لها، تبدو أزعبال، على الشاشة، غالباً بملامح المرأة العربية القوية، الرافضة لقوانين البطريكية، امرأة منفتحة، وملتزمة بخيار التحرر، وتصرح: «أعتبر نفسي ممثلة ملتزمة. ملتزمة في مواجهة الاستبداد واللاعدالة. الالتزام شيء مهم بالنسبة لي». كما أنها، قبل المشاركة في أي عمل سينمائي، تفحص أمرين اثنين «المخرج وسيناريو الفيلم»، فهي تحرص على الحفاظ على صورة إيجابية عنها في ذهنية المشاهد، وتبذل قصارى جهدها في التمثيل، حباً في السينما. «أحب السينما لأنها تمثل لقاء ثقافات مختلفة، تختلط فيما بينها. هي شيء يغريني كثيراً. البعض يقول إنني جزائرية وآخرون أرمينية، وغير ذلك. أجد هذا رائعاً لأنني استطعت تقمص الشخصيات. أنا من بلد الشخصية التي أتقمصها». وفي قلب الأحداث المتحولة في الوطن العربي، وما تدفعه المرأة يومياً من ضريبة، لا تنسى لبنى أزعبال مسؤوليتها وتختتم: «قضية المرأة العربية، ومسيرة تحررها، هي قضية الجنسين على حد سواء»، كما أنها لا تخفي مخاوفها: «أخشى على الربيع العربي أن يتحول إلى خريف. نحن اليوم نعيش مرحلة انتقالية أرجو أن تنتهي بسلام».


من الفيلم.. همس إلى فاقد الوعي

عتيق رحيمي مخرجاً لـ «حجر الصبر»

قارب نجاة أخير

أوراس زيباوي - باريس

يخوض الكاتب الأفغاني عتيق رحيمي، للمرّة الثانية على التوالي، تجربة الإخراج السينمائي، ويعرض له حالياً في القاعات الفرنسية فيلم بعنوان «سينغي صابور» أو «حجر الصبر» المأخوذ عن روايته التي تحمل العنوان نفسه، والتي كتبها بالفرنسية وحازت على جائزة «غونكور» عام 2008.

الفيلم من بطولة الممثلة الإيرانية المقيمة في باريس غولشيفتي فرهاني والسيناريو من توقيع عتيق رحيمي أيضاً بالتعاون مع الكاتب الفرنسي جان كلود كاريير. ويحقق الفيلم على الرغم من أجوائه القاتمة نجاحاً لافتاً لدى النقاد والجمهور، حتى أنه يعرض في إحدى قاعات جادة الشانزيليزيه، حيث لا تعرض إلاّ الأفلام القادرة على استقطاب الجمهور الواسع.

يستعيد الفيلم الأجواء نفسها التي تطالعنا في الرواية. منذ البداية وحتى النهاية نستمع إلى امرأة تتحدث إلى زوجها الفاقد الوعي والمصاب برصاصة في عنقه. نراه طريح الفراش مستلقياً على الأرض، عيناه مفتوحتان لكنه لا يعبّر عن شيء ولا يقوم بأية حركة. تنظر إليه وهي مصرّة على بقائه حياً داخل المنزل المحاط بالخراب بسبب معارك المسلحين الدائرة في كابول. وحين يشتد الصراع بين الإخوة الأعداء داخل المدينة تهرب المرأة من المنزل مع ابنتيها وتترك زوجها وحيداً. تلجأ إلى منزل خالة لها، شابة وجميلة وتعمل في الدعارة وهي تحظى بنوع من الحماية من قبل أسياد الحرب ممّا يمكّنها من استقبال قريبتها مع طفلتيها. لكن البطلة لا تتخلى عن زوجها وسرعان ما تعود إلى منزلها غير آبهة بالأخطار المحدّقة بها. تواصل توجيه الحديث إلى الرجل الفاقد الوعي والمستكين أمامها. تروي له كيف تزوجته دون أن تعرفه لأنه كان مأخوذاً بالحرب. وفي حفل الخطوبة ومن ثمّ الزواج، كانت النساء حولها يرقصن بينما هي جالسة إلى جانب صورته وخنجره. ومنذ اليوم الأول للزواج كان عليها أن تثبت عذريتها لحماتها وأن تحبل بسرعة حتى لا يطلّقها زوجها.

هكذا تواصل المرأة كلامها مع زوجها. وأثناء تواجدها في المنزل وحدها ودون ابنتيها، تقرر أن تخفيه خلف ستارة

حتى لا يقتله المسلّحون الذين يسودون في المكان. وحين يدخل عليها اثنان منهما بالفعل، تقول لهما إنها تعيش بمفردها وإنها تعمل في الدعارة حتى لا تتعرض للاغتصاب. فالمسلحون، بحسب الفيلم، لا يغتصبون الداعرات ويفضلون عليهنّ العذارى. يعود إليها أحد المقاتلين ومعه نقود ويمارس الجنس معها رغم رفضها وبكائها.

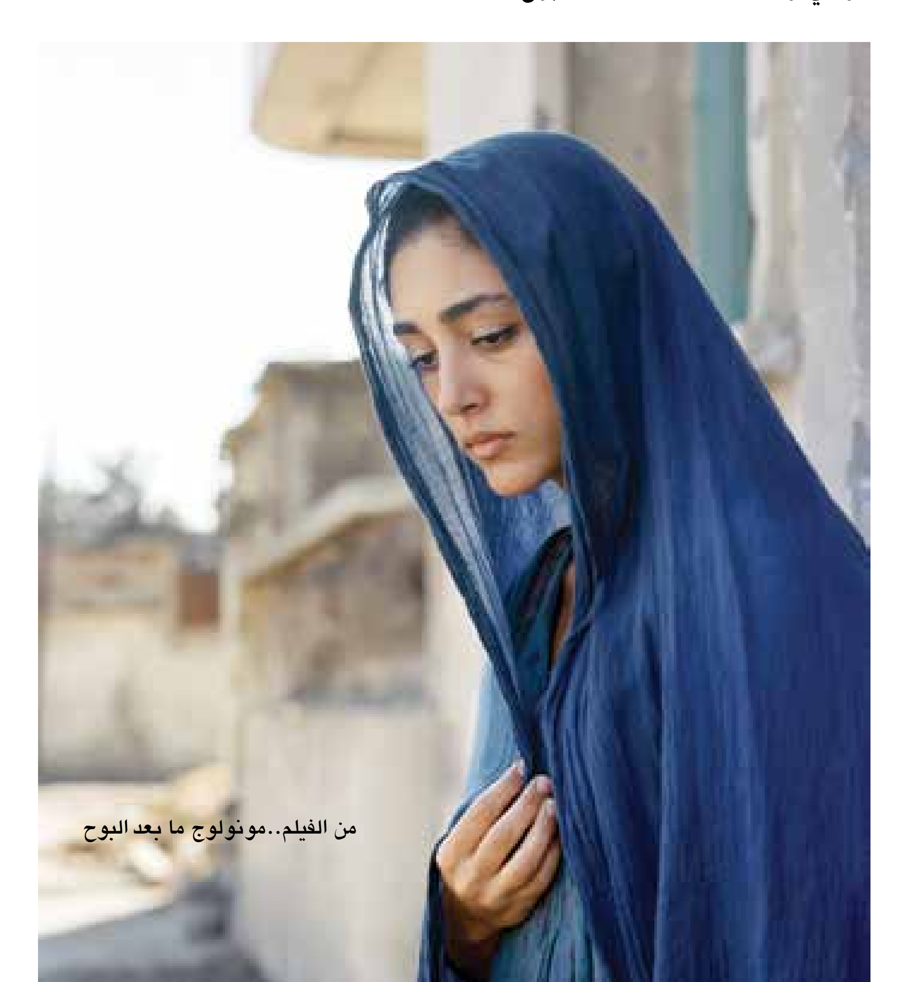
لكن ثمة علاقة تنشأ بينها وبين هذا المقاتل الذي يعاني هو أيضاً من مشاكل كثيرة في النطق، كما يعاني من النزعة السادية التي يمارسها رفيقه الذي يعذّبه ويحرق ظهره بالسجائر. يظهر الفيلم أنّ البطلة والمقاتل هما ضحيتان من ضحايا البربرية. والمقاتل لا ينفكّ يعود إليها لأنه تعلّم معها لغة الجسد. إنها أول امرأة يضاجعها في حياته. في إحدى المرات، يعود إليها ويقدّم لها هدية مكوّنة من الطعام وبعض حبّات الرمّان.

أمّا هي، وعلى الرغم من هذه العلاقة الطارئة، تواصل بوحها لزوجها الفاقد الوعي وتكشف من خلال هذا البوح عن الكذب الذي بنت عليه زواجها. الكلام هنا هو قارب النجاة وأداتها للتحرر من القهر العاطفي والاجتماعي. تخبره أنّ ابنتيه ليستا من صلبه فهي عندما تأخّرت في الحمل خافت أن تقوم حماتها بتطليقها منه وهكذا تصبح بلا مأوى لأنّ الأهل لا يحبّون المطلّقات. حتى تحمي نفسها من ذلك المصير، قصدت خالتها التي تمتهن الدعارة وأقامت بالخفاء وفي الظلام العلاقة التي سمحت لها بالإنجاب.

من خلال هذا المونولوغ الطويل، تبوح المرأة بأسرارها التي أخفتها طوال عشر سنوات، وتسخر من المجتمع الذي يقوم على النفاق والأكاذيب. تقول له مثلاً إنه لا توجد مودة بينهما ولا انسجام، فهي تزوجته طفلة. أخفت عليه عقمه. وها هو اليوم في غيبوبة بينما تواصل هي بوحها لتصفّي حسابها معه ومع مجتمعها القاهر الذي سرق طفولتها وشبابها. وينتهي الفيلم بمشهد عودة الوعي إلى الزوج مما يجبر الزوجة على قتله بخنجر بعد أن انفضح سرها.

«أشعر بأنني كاتب عندما أصوّر وسينمائي عندما أكتب»، هذا ما يقوله عتيق رحيمي الذي نجح في بناء فيلم قوي ومتماسك وذي نفس شعري على الرغم من إيقاعه البطيء خاصة في القسم الأول منه. هذا النَّفَس الشعري كان قد طالعنا أيضاً في فيلمه الأول وعنوانه «أرض ورماد» المستوحى من رواية له تحمل العنوان نفسه. وقد عكس هذا الفيلم أجواء البؤس الإنساني والعنف المجاني المهيمن على حياة الأفغان. صحيح أنّ الفيلم لم يصوّر في أفغانستان وجميع المشاهد التقطت في الدار البيضاء في المغرب، لكنّ كابول حاضرة بقوة في لقطة من لقطاته. وكان عتيق رحيمي قد أعلن أنه يحب أن يخرج الفيلم في إطاره الطبيعي، غير أنّ تحقيق ذلك كان أمراً صعباً للغاية بسبب الأوضاع الأمنية في أفغانستان وبسبب ما تطالب به شركات التأمين أثناء العمل.

من المؤكد أيضاً أنّ الاستعانة بالممثلة الإيرانية غولشيفتي فرهاني لعب دوراً حاسماً في إنجاح الفيلم. فهذه الممثلة المولودة في إيران عام 1983 في كنف عائلة مثقفة بدأت مسيرتها الفنية وهي لا تزال طفلة في طهران، ودخلت باب الشهرة العالمية بعد مشاركتها في فيلم بعنوان «كتلة أكاذيب» من إخراج ريدلي سكوت إلى جانب ليوناردو دي كابريو، فكانت بذلك أول ممثلة إيرانية تدخل عالم هوليوود منذ الثورة الإيرانية عام 1979. وهي تقيم اليوم في فرنسا وترتبط بصداقة متينة مع الكاتبة الإيرانية باللغة الفرنسية ناهال تجدّد المستقرّة في باريس منذ أكثر من ثلاثين عاماً والمتزوجة من الكاتب الفرنسي المعروف جان كلود كاريير، الذي ساهم في كتابة سيناريو الفيلم مع المخرج عتيق رحيمي. ومن وحي هذه الصداقة أيضاً، كتبت ناهال تجدد رواية بعنوان «هي تمثّل» صدرت عن دار «ألبان ميشال»، وتروي فيها لقاءها بالممثلة غولشيفتي فرهاني بعد قدومها إلى باريس والحوارات التي كانت تدور بينهما، والتي تعكس جانباً مهماً من حياة النساء الإيرانيات اليوم في إيران وفي المهجر.


من الفيلم..مونولوج ما بعد البوح

«عدو الشعب» يتحدث عن الثورات العربية:

إبسن.. أكثر معاصرة من المعاصرين!

عصام زكريا

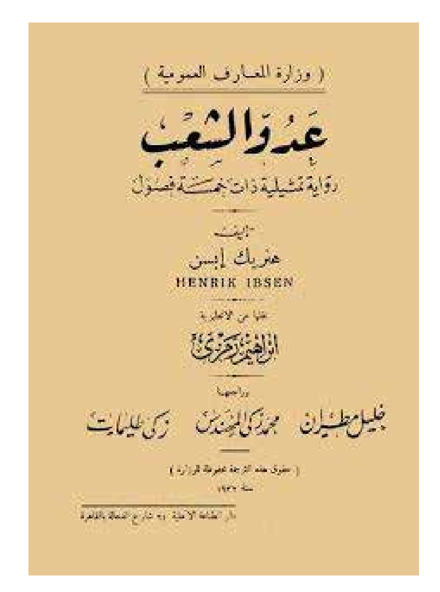
من بين كل المسرحيات والأفلام التي شاهدتها عن ثورة 25 يناير أعتقد أن مسرحية «عدو الشعب» هي الأفضل تعبيراً عن الوضع المأساوي الذي تعيشه مصر الآن، بالرغم من أنها شديدة البعد جغرافياً وزمنياً وثقافياً ولغوياً.

«عدو الشعب» من تأليف الكاتب النرويجي هنريك إبسن (1828 - 1906) الذي يلقب بـ «أبي المسرح الحديث»، كتبت عام 1882، وهي تتناول مشكلة في قرية نرويجية صغيرة لا يبدو أن لها علاقة بما يجري في مصر أو العالم الآن.

ولكن انتظر فقط حتى تقرأ المسرحية، أو تشاهد العرض الرائع الذي أعدته فرقة «لاموزيكا» المسرحية وأعدته وأخرجته نورا أمين، ومثل فيها عدد من الشباب الموهوبين.

سوف تدهش وأنت تحرك عينيك بين السطور، أو بين مشاهد العرض، من شدة الشبه وإلحاح المقارنة بين ما يدور في المسرحية وبين الواقع الذي نعيشه اليوم في كثير من البلاد العربية.

تدور «عدو الشعب»، ولعلك تعلم، حول الدكتور «توماس ستوكمان» الطبيب الذي يكتشف أن مياه النبع «الطاهرة» التي تجري في الحمامات الصحية للمدينة ملوثة وتسبب المرض والموت. ولأن هذه الحمامات السياحية هي مصدر الدخل الأساسي للمدينة، ولأن عمدة المدينة، وهو شقيق «توماس»، وبقية أغنياء المدينة قد استثمروا الكثير من أموالهم فيها، ولا يريدون بالطبع أن يتحملوا تكاليف إصلاحها الباهظة، ولأن السياسيين يخشون أن يؤدي إغلاق الحمامات لفترة محدودة إلى أزمة اقتصادية خطيرة، ولأسباب أخرى عديدة، فإن الجميع يتحالفون لمنع الدكتور ستوكمان من إعلان اكتشافه.. وفي مقدمة هؤلاء جحافل الأغلبية الجاهلة التي يحركها أصحاب المال والسلطة والسياسيون ووسائل الإعلام.



كشف الدكتور «ستوكمان» ليس هو القضية، وإنما الطريقة التي تتعامل بها المجتمعات المتخلفة مع الحقيقة، سواء كانت علمية أو تاريخية أو اجتماعية... وأيضاً الطريقة التي تصنع بها هذه المجتمعات أفراداً جبناء منافقين منحلين أخلاقياً.

من المعروف أن إبسن كتب المسرحية رداً على الحملة الشعواء التي شنها المحافظون ضده بسبب مسرحيتيه السابقتين، «بيت الدمية» التي تحدث فيها عن قهر النساء وختمها بمشهد الزوجة التي تترك بيت الزوجية وتصفع الباب خلفها، و«الأشباح» التي تحدث فيها عن الحياة الجنسية السرية للطبقة البورجوازية ومرض «الزهري» الذي ينتشر بينهم. وشخصية الدكتور ستوكمان تنطق بلسان إبسن الذي ثار غاضباً مصراً على رد الصفعة لمنتقديه الذين اتهموه بمعاداة الأخلاق والدين والوطن. وهو يؤكد على لسان ستوكمان أن بحيرة المياه العفنة التي تعوم فوقها المدينة ما هي إلا رمز للحياة الروحية المسمومة والفاسدة التي يحياها سكان المدينة.



مسرح «لاموزيكا» يقدم «عدو الشرق»

جدير بالذكر أن الكاتب الكبير أرثر ميللر قام بإعداد مسرحية «عدو الشعب» للمسرح الأميركي تعبيراً عن فترة الماكارثية واضطهاد المفكرين في أميركا خلال الخمسينيات والستينيات.. هذا الإعداد تحول بدوره إلى فيلم من بطولة ستيف ماكوين وإخراج جورج شيفر عام 1978.

أيضاً قام المخرج ساتياجيت راي، أكبر من أنجبت الهند في مجال السينما، بصنع فيلم عن المسرحية عام 1989 نقل فيه الوقائع إلى الهند وبدلاً من نبع الماء الصحي تحدث عن واحد من الأنهار «المقدسة» التي يعتقد العامة أنها تشفي الأمراض، ويرفضون تحذيرات العالم الذي يكتشف أن المياه تسبب المرض والموت. وفي أكثر من حوار له قال ساتياجيت راي إنه يرى نفسه مثل الطبيب في الفيلم، يجاهد من أجل تنوير أبناء وطنه دون جدوى!

ترجمت مسرحية «عدو الشعب» إلى العربية لأول مرة عام 1932 بقلم الأديب إبراهيم رمزي وراجعها ثلاثة من كبار الكتاب هم الشاعر خليل مطران والمسرحي زكي طليمات ومحمد زكي المهندس، ومن الطريف أنها كانت مقررة على طلبة المدارس الثانوية في مصر الأربعينيات، وهي بالمناسبة ترجمة رائعة، حتى وإن كانت قد مرت، مثل معظم أعمال إبسن، بترجمة وسيطة هي الإنجليزية.

الجديد أن اثنتين من الفتيات المصريات هما رندة حكيم وشيرين عبد الوهاب قامتا أخيراً بترجمة العمل من النرويجية مباشرة، ليس فقط إلى اللغة العربية الفصحى ولكن أيضا إلى العامية المصرية، وقد صدرت الترجمتان في كتاب واحد عن دار نشر «ميريت» المصرية منذ أسابيع، وهي الترجمة التي اعتمدت عليها نورا أمين في معالجتها بعد أن لخصت العرض من خمسة فصول إلى فصل واحد متصل لا يزيد على الساعة.

العمل عابر للأزمنة والثقافات، إذن، واختيار نورا أمين له يبدو طبيعياً تماماً، ذلك أن إبسن، مثل شكسبير، يبدو معاصراً دائماً أكثر من المعاصرين!

مسرحيات إبسن نماذج تحتذى فيما يتعلق بالبناء الفني والحبكة المحكمة. وحين نعيد النظر هذه الأيام لبعض أعماله مثل «بيت الدمية» أو «عدو الشعب» نكتشف أن وراء تفاصيلها الدقيقة بصيرة نافذة تعبر السنين والعقود وتبدو كما لو أنها كتبت اليوم... تفاصيل ربما لم تكن تنتبه إليها في الماضي.

في المشهد الأول من «عدو الشعب» يدور حوار بين الشخصيات حول مستقبل الدين بين الأم وأحد الضيوف والابنة الكبرى «بيترا». تعترض الأم على الحديث في هذه الموضوعات أمام الأطفال، ولكن «بيترا» التي تعمل معلمة في مدرسة القرية تعترض بدورها على التربية الخاطئة التي يفرضها المجتمع على الصغار: «في البيت يجب أن نصمت، وفي المدرسة يجب أن نقف ونردد الأكاذيب للأطفال» ثم تستطرد: «لو كان لديّ الإمكانيات، لكنت أنشأت أنا مدرسة، ولكانت الأمور ستختلف فيها تماماً».

هذا الحوار الذي يبدو عابراً يتضح مغزاه في المشهد الأخير من المسرحية، عندما يقرر الدكتور «ستوكمان» أن يتوقف عن إرسال أبنائه إلى المدرسة وأن يقيم هو مدرسة في المنزل يدعو لها كل من يرغب حتى لو كان أطفال الشوارع، لإنشاء جيل جديد حر قادر على مطاردة كل أنواع الذئاب إلى آخر العالم.

يمكننا أن ندرك مدى عمق نظرة إبسن الذي رأى أن الصراع بين قوى التخلف والتقدم تدور بالأساس في فصول المدارس حين نفكر في وضع التعليم في مصر، قبل وبعد الثورة. تخريب وتدجين كامل للعقول في عهد مبارك يزداد خراباً وتدجيناً في عهد المتأسلمين الذين حرصوا بغريزتهم القوية على الاستيلاء على وزارة التربية والتعليم سعياً وراء تخريج أجيال مطيعة عاجزة عن التفكير الحر.

النقطة الأعمق والأخطر في مسرحية إبسن هي موقفه من الديموقراطية التي كانت وقت كتابة العمل نظاماً سياسياً حديثاً في بلاده، كما هي بالنسبة إلينا اليوم. لا ديموقراطية بدون تعليم جيد كما يرى إبسن، لأن الأغلبية الجاهلة أسوأ من الديكتاتورية!

في المواجهة الدامية بين الدكتور «ستوكمان» والغوغاء الذين تم تحريضهم ضده يصيح فيهم:

«الحق لا يكون في جانب الأغلبية أبداً. أقول لكم، أبداً! هذه إحدى أكاذيب المجتمع التي يجب على كل رجل حر وعاقل أن يتصدى لها. من هم الذين يشكلون الأغلبية في بلد ما؟ هل هم الحكماء من الناس أم الأغبياء؟ أعتقد أننا نتفق على أن الأغبياء هم من يشكلون الأغلبية المفزعة في الدنيا بأسرها... الأغلبية تملك القوة نعم، ولكن للأسف لا تملك الحق. أنا أملكه، أنا وبضعة أفراد آخرين قلائل. الأقلية دائماً على حق».

هذا الاكتشاف المثير للجدل للدكتور «ستوكمان» يزداد إشكالية وجذرية مع اكتشافه الأخير الذي تنتهي به المسرحية: «الحقيقة أن أقوى رجل في العالم هو الرجل الذي يقف وحيداً تماماً».



برامج المسابقات الغنائية

ترسيخ سلطة النجم

د.علاء عبد المنعم إبراهيم

زخرتْ الشاشات العربية الفضائية في الفترة القليلة الماضية بعدد كبير من برامج المسابقات الغنائية التي عرضتْ في توقيتات متلاحقة، وفي بعض الأحيان في توقيتات متزامنة، الأمرالذي وصل إلى حد التنافس الشرس بين القنوات للاحتفاظ بالبث الحصري لأحد هذه البرامج المستنسخة (نسخة عربية للبرنامج الغربي الأصلي) مما يعكس الوعي الإنتاجي الناجز بقدرة هذه البرامج على استقطاب المشاهدين والتفافهم حولها، وكان من الطبيعي أن يلفت احتشاد هذه البرامج ومواجهتها للمتلقي أينما ولى وجهه انتباه الكثيرين، ويحدو بهم إلى التساؤل عن جدوى برامج المسابقات الغنائية، وبناخة حضورها خلال هذا الحيز الزمني المحدود، وهو ما نحاول تجليته خلال هذه المقالة.

فإذا كان ضمان الجهة الإنتاجية للمتابعة الجماهرية الغفيرة لهذه البرامج بفضل خبرتها الطويلة في التعامل مع المتلقي العربي- القابع أمام شاشته التليفزيونية والراغب في الاحتفاظ بالوهج الاجتماعي الأسري الأثير في أثناء الممارسة الاستمتاعية بالمشاهدة - ربما يكون قد عمل بوصفه حافزاً للمنتجين للتوجه إلى ضخ مزيد من الثروات المجمدة في هذه البرامج ذات التكلفة الإنتاجية العالية - إذ يكفي توقع تكلفة أجر النجوم المتفرغين لهذه البرامج، ومعظمهم من النجوم ذوي الأجور الخيالية - فإن هذا التكثيف الكمي - وليس النوعي - لابد أن يقف وراءه سبب منطقي يجاوز فكرة الرغبة في اكتشاف المواهب، واستيقاظ الضمير الإنتاجي لضخ دماء جديدة في شرايين الجسد الفني الذي يعاني من مظاهر الشيخوخة في كثير من أعضائه، فهل استيقظ المنتجون جميعهم فجأة من سباتهم العميق، وفي توقيت واحد، وبطريقة تكاد تكون متطابقة لتحقيق هذا الهدف النبيل؟.. أظن- وليس كل الظن إثماً- أن ثمة معطيات ينبغي فهمها لتقديم تفسير موضوعي لهذا الغزو البرامجي لشاشتنا العربية.

النجم من خشبة المسرح إلى منصة التحكيم

ألفنا خشبة المسرح التي يقف عليها المطرب في مواجهة جماهير تملك ذائقة متنامية محكاً حقيقياً لتحديد وضعية المطرب والحكم على مستوى نجوميته، وكلما كان المطرب قادراً على توظيف طاقاته الصوتية والتعبيرية وأحياناً التجسيدية لحشد الجماهير وحفزهم على التفاعل معه وأغانيه الجديدة والقديمة كان ذلك دليلاً ناجعاً على مهاراته الاستقطابية العاكسة لمستوى نجوميته المرتفع.

غير أن هذا الوضع الأليف بدأ يتغير عبر هذه النوعية من البرامج، إذ نجد المطرب يتخلى عن ساحة معركته الأثيرة، ويتنازل عن ثباته المسرحي، متحركاً للأمام أو للخلف لينتقل من وضعية النجم الواقف إلى وضعية الحكم الجالس على كرسي وثير، هذا الانتقال الذي يحمل في طياته رغبة عارمة في امتلاك سلطة الحكم على الآخر والنجاة من شرك الاختبار الذي طالما كان معرضاً له وواقعاً تحت ضغوطاته الشديدة، كما يلبي هذا الانتقال بعضاً من غرور النجوم الطبعي من خلال ما يطرحه ضمنياً من اعتراف جمعي بمستوى نجوميته العالية الذي دفع القائمين على الإنتاج لاختياره حكماً يصدر القرارات التي تفتح أبواب الأمل أو تغلقها أمام آلاف الشباب الذين احتشدوا أمام بوابات الاستوديوهات، يحدوهم الأمل في اقتناص فرصة قد تكون هي السبيل المثلى والأسرع للنجاة من حمأة الإحباطات التي تحاصرهم من الاتجاهات كافة.

ينتقل النجم ليجاور غيره من النجوم (أربعة نجوم في الأغلب، نصفهم من الرجال والنصف الآخر من النساء) يتخذ وضعية ثابتة، يتجهم في البداية، موحياً بدقته وقدرته على الفحص والتمحيص، يستمع إلى الموهبة الجديدة التي يعي جيداً ما يعتمل في صدرها من هواجس وأحاسيس مضطربة يسيطر عليها شعورا الخوف النافر والأمل المستنفر، يستمتع بفلسفة الزمن التي تنتقل به من موقعه السابق عندما مرّ بهذه التجربة في الماضي إلى موقعه الجديد، يتلذذ بشعور الارتقاء وقهر الصعاب ومباغتة الأيام وسفك دماء الفشل، تبدأ الموهبة في الغناء، ويبدأ معها النجم في إبراز انفعالاته العاكسة لموقفه المؤيد أو المعارض أو المحايد المنتظر لجواب زملائه، تنتهي الموهبة من الغناء وهي لا تعرف موقف لجنة الحكم، يصمت الجميع وتقف الموهبة ودقات قلبها تشبه طبول الحرب التي يمكن أن تسمع أصداؤها من بعد أميال، يعمد النجم الأول إلى الصمت والتقنع بالملامح المحايدة، يتنوق بشغف انتظار





الآخر، يقدم لجهة الإنتاج هدية التشويق التي تضمن نجاح البرنامج، وتضمن معه بقاءه في دائرة الضوء، وبعد لحظات يصدر قراره بالموافقة أو الرفض، يتكرر الموقف مع بقية النجوم الأربعة، وما بين أمل يترسخ وآخر يتبدد، وما بين انفعال إيجابي صارخ، وآخر سلبي مغرق في الكآبة والحزن، تتوزع استجابات المواهب وتتنوع معها ردود أفعال النجوم، الذين يجدون -عن عمد أو دونه - في الاستجابة لهذه المشاعر بالبكاء (مشاركة للخاسر) أو التهليل (مشاركة للناجح) فرصةً مثالية لاقتناص مزيد من الألقة ومغازلة مشاعر المتلقين الذين تظل بؤرة اهتمامهم مركزة على النجم بمساحة حديثه المتمددة، مقارنة بالمساحة الزمنية الممنوحة للموهبة الشابة.

ومع تتابع الحلقات تحدث الألفة الجديدة المتغياة بين المتلقي والنجم، فالمواهب تتبدل وتتغير في كل حلقة، حتى مع الوصول للمراحل النهائية من المسابقة تظل المساحة الممنوحة للموهبة أقل بكثير من نظيرتها التي يحوزها النجم الذي يصبح وجوده على الشاشة في هذا التوقيت اليومي أو الأسبوعي حدثاً اعتيادياً بالنسبة للمتلقي الذي يجد في متابعة حلقات تجتمع فيها وسائل التشويق كافة متعة تناظر متابعة المسلسلات التليفزيونية، غير أن الفرق أن هذه البرامج تظل مؤطرة بالطابع الحقيقي- المتوهم في الواقع- مما يرفع من مستواها الدرامي ويضمن فاعلية أكبر في استجابة المتلقي لها وتناغمه معها.

إن متابعة سريعة لردود أفعال المتلقين المتابعين لهذه البرامج بعد انتهائها تكشف بوضوح الدور البارز لهذه البرامج في تمكين النجم من النجاة من يبوسه وحضور صورته في ذهنية المتلقي والتمكين لسلطته ورفدها بمزيد من مظاهر القوة والوهج، حتى أن المتلقين يصبحون (بعد انتهاء البرامج) قادرين على تصنيف النجوم والحكم ما بين متشدد ومتساهل، جاد وودود، وفي بعض الأحيان طيب وشرير، ويزداد النجاح المتغيا عندما نلفي المشاهدين يباغتوننا بأنهم اكتشفوا جانباً جديداً في النجم لم يكونوا على علم به من قبل.

سحابة الموهبة وكوكبية النجم

عندما نعود بالذاكرة لمراجعة مصير المواهب التي تمخضت عنها كثير من برامج المسابقات الغنائية، وموقعها الحالي من خريطة الغناء العربية، تصدمنا نتيجة أن هذه المواهب معظمها لم يعد لها وجود حقيقي على الساحة الغنائية العربية، وبمزيد من المبالغة نجد أن نسبة قليلة للغاية منها حاولت التشبث بتلابيب البقاء في دائرة الضوء باستثمار نجاحها المؤقت، وذلك من خلال إنتاج شريط غنائي أو المشاركة في أحد الأعمال التليفزيونية أو السينمائية، غير أن هذا لم يشفع لها للاستمرار في مركز الصدارة، لتظل تتراجع ببطء حتى تختفي تماماً، ويمكننا التأكد من هذه النتيجة المأسوية في كثير من جوانبها (المنبئة عن فشل منظومة كاملة) بمقارنة بسيطة بين مشهد هذه الموهبة التي تدخل مطار بلدها وسط احتفاء كثيف من الجماهير التي تنتظرها بشغف مسعور لتحملها على الأعناق بوصفها نموذجاً وطنياً يستحق التقدير والاحترام، ومشهدها المتكرر وهي تدخل وتخرج من المطار فيما بعد دون أن ينتبه إليها أحد أو حتى يتعرف إليها، إن الموهبة تظل هنا أقرب ما تكون إلى السحابة التي تبدو على كثافتها مجرد بخار ماء يتحرك بهدوء أو سرعة دون أن يمطر، سحابة تظل بعيدة عن الثبات، وغير قادرة على البقاء في مواجهة النجم الكوكبي الثابت الذي يحتفظ بموقعه بشراسة ويسعى لتأكيد مركزيته، ربما يتوارى خلف السحاب بعض الوقت، ولكنه وهو يفعل هذا يعرف أنه الباقي، وهنا ما يبرر الإقبال الكثيف من النجوم العرب على المشاركة في هذه البرامج، ففضلاً عن تمخضات الثورات العربية التي جعلت كثيراً من المتلقين يراجعون أولوياتهم ليحتل المشهد السياسي الصدارة على حساب نظيره الفني، وعطفاً على هذا تصبح برامج التوك شو العربية مادة دسمة يقبل عليها المتلقي النهم لأية محتوى يفرغ من خلالها طاقة غضبه، وفضلاً عن انصراف المتلقين عن شراء تذاكر الحفلات أو متابعة أخبار النجوم، تصبح الوسيلة الناجعة لضمان الاستمرارية في الذاكرة الحية والمتجددة هي الذهاب إلى المتلقي في بيته، وكسب مساحة جديدة من المتلقين المتمركزين حول شاشات التليفزيون والمتدرعين بجدران منازلهم، نغزو هذه الجدران ونقتحمها عبر إجباره على متابعتنا دون عمد، هذه المتابعة التي تحفظ للنجم كرامته بوصفه حكماً وناصحاً وقبل هذا وذاك نجماً مضيئاً.





دفن منحوتاته قبل أن يغادر سورية

عاصم الباشا بين الألم والتمرد

مها حسن- باريس

(استجابة لطلب من بعض الأصدقاء: ترجمت نص الدعوة إلى معرضي في مدريد. وقد علمت مؤخراً أنه أول معرض فردي ينظّمونه: المدير العام لـ «البيت العربي»، إدواردو لوبيث بوسكيتس، يدعوكم لافتتاح معرض عاصم الباشا. من الداخل: منحوتات الألم والتمرّد. إحياءً لذكرى نمير، وذلك يوم الخميس 7 مارس/آذار في صالات عرض البيت العربي. وفي السابعة مساءً، في قاعة المحاضرات، سيجرى لقاء مع عاصم الباشا يحاوره فيه مؤرّخ الفن والمستعرب خوسيه بويرتا فيلتشث حول تجربته النحتية وكيف تأثّرت بالحالة المأساوية التي تمرّ بها سورية، بلده الأصلي. سيستمر المعرض لغاية الخامس من مايو/أيار 2013).

هكذا كتب النحات والرسام والكاتب السوري عاصم الباشا، على صفحته في الفيسبوك، معلماً أصحابه عن معرضه القادم في مدريد. حيث يعرض أعماله التي أنجزها منذ عودته الأخيرة من سورية في شهر أكتوبر/تشرين الأول السابق، بعد أن اضطر لترك أعماله التي سبق له إنجازها، في «يبرود» (شمال دمشق)، وكذلك يعرض عاصم بعض الرسوم الخزفية: نماذج من موضوعات مختلفة مثل «المعتقلون»، «نساء مجنّحات» و«وجوه»، والأخيرة، عبارة عن حالات، كما يفسّر.

مزاج متمرد

هو نحات ورسام وروائي، وُلد سنة 1948 في بوينس آيرس من أم أرجنتينية وأب سوري، درس في موسكو، ويقيم في إسبانيا. أقام أول معارضه الفردية في دمشق سنة 1979، وفي سنة 2004 حصل على الجائزة الأولى في سمبوزيوم دبي. في سنة 1984 أصدر روايته «وبعض من أيام أُخر» ثم صدرت له مجموعتان قصصيتان: «رسالة في الأسى» (1988) و«باكراً بعد صلاة العشاء» (1994)، ويومياته «الشامي الأخير في غرناطة». أما كتاباته على الفيسبوك، فيمكن اعتبارها يوميات جديدة، يؤرّخ عبرها،



علاقته بالنحت والكتابة والثورة السورية بتفاصيلها اليومية وأخبار الشهداء والمعتقلين.

بمراجعة سيرته الفنية والحياتية، نجد عنوانين أساسيين يغلبان على حياته «التمرد والعمل» بل يكاد يكون عاصم متمرداً عبر العمل. يكاد هذا التمرد يحكم سيرته الفنية ومزاجه الخاص، الذي يغلب عليه مزاج الفنان، الذي لم تستطع الحياة الواقعية ترويضه، فظل ذلك الطفل الذي يتعامل مع ما حوله بصدق وشفافية، بغضب وضجر، بلامبالاة.. مستغرقاً في وحدته وانخراطه في العمل.

لا يكف عاصم الباشا عن الكتابة والنحت «لندق على الخشب»، كما يُقال في الأمثال الشعبية، فهو يتمتع بحيوية طفل مقبل على الحياة للتو، يتعلم منها في كل يوم، «السكون مرادف للموت تقريباً، عندي»، هكذا يفسّر حركته الدائمة. عمله النحتي وصراعه مع كتل المعدن خاصة، يأخذ منه طاقة جسدية كبيرة، ويكاد يدون يومياته الصغيرة، حول منحوتاته التي يقوم بها، على جداره الفيسبوكي، مشاركاً أصدقاءه، شغفه الفني، فكأنه يأخذهم معه في رحلة يومية، حيث يرسم. يصف لنا أجواء المرسم، المحبطة في الشتاء، يحدثنا عن الطقوس الباردة، عن الجروح التي تصيب يديه، عن صراعه مع المادة، لخلق ما يشبه ما داخل رأسه، (صنعت شاعراً).

النحت والثورة

دفن منحوتاته في يبرود قبل أن يغادر سورية، خبأها ككنز ليوم ما، أو ليحميها من القصف. ربما تخلق هذه الحادثة، بعض الفانتازيا لدى الكتّاب والروائيين، عن امرأة أو رجل، ينقّب ذات يوم، لزرع شجرة، أو بناء أساس منزل، ليجد منحوتات مدفونة تحت الأرض. هي فانتازيا، لا تتعارض مع رغبة عاصم وأصحابه، وأنا منهم، في أن يعود سريعاً، ليخرج كنزه، أو حبله السري، ويقيم معرضاً جديداً، محتفياً بالنصر السوري، يقول بحنان ونوستالجيا: «يؤرّقني أحياناً تنكّر أعمالي المواراة في مكان ما من يبرود. أشعر أن 24 سنة من عمري دفنت وأنا ما زلت حياً».

يقول عاصم الباشا عن الجديد في عمله: «ربما كان الجديد هو استحواذ حالة الثورة وشروطها على محاولاتي. لم أستطع أبداً الانسلاخ عن الواقع. أذكر أنني عشت لسنوات طويلة منعزلاً كالراهب في مشغلي والبيت ومارست حريتي في معالجة النحت، فغلب على محاولاتي همّ التكوين بأشكال تنوس بين التجريد والتمثيل، غايتها الأساسية (الوصول) إلى النحت. مع اندلاع الثورة ونقل أعمالي إلى يبرود، حيث أسّست مشغلاً تعرّض وما زال للقصف، وجدت نفسي وبصورة عفوية أعود إلى التمثيل (الفيغوراتيف)، ومن بين أعمالي بالحجر: الضيق، والشهيدة، والمعتقل، وغيرها. حدث التبدّل بالمعالجة بصورة لاشعورية ودونما تفكّر. لأنني خرجت من نفسي لأخاطب الآخر بالوضوح الممكن..».

اعتقل نمير الباشا أثناء الثورة، وترك في عاصم ندبة لا تندمل، يكتب عنه كثيراً، ويفكر به، وكأنه يصاحبه ويرافقه في حياته، ينتابه أحياناً بعض الشعور بالذنب، بسبب حساسيته الفنية والأخلاقية، التي تجعله يبالغ في تأثيم القدر، وتأثيم ذاته، لأن القدر اختار أخاه الأصغر، وهو، عاصم، الأخ الأكبر، لا يزال على قيد الحياة. لهذا يشتغل عاصم ضد الموت، النحت ضد الموت، نحت الحياة وإعادة تخليدها، ومن هنا ربما، فكرة المعرض كتحية إلى نمير، حيث صمم تمثالاً لنمير، عرض على أصدقائه في الفيسبوك، مراحل إنجازه.





أمادو الفادني
متاهات الخروج

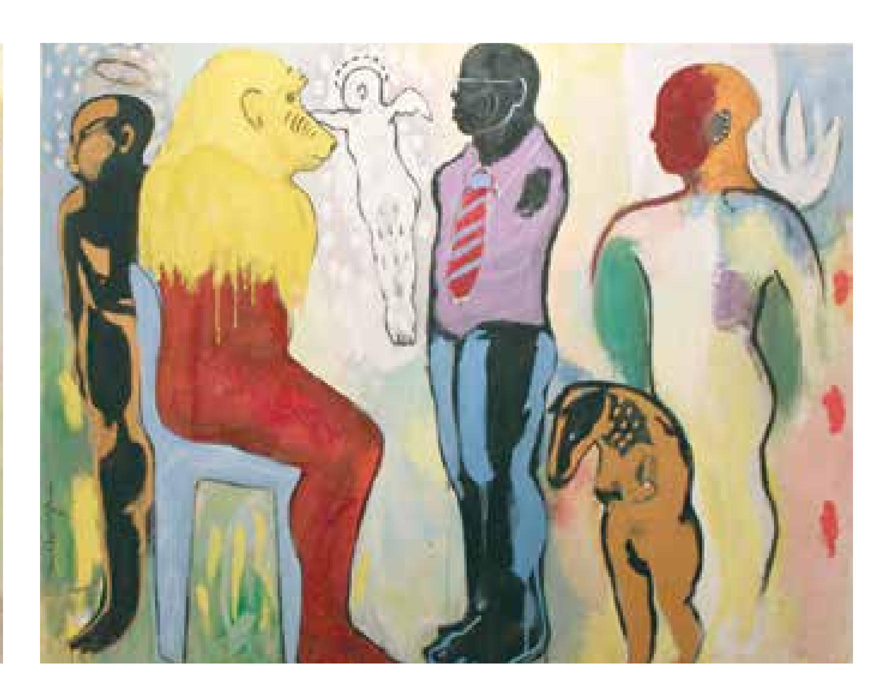
القاهرة- ياسر سلطان

ما أن عبر الرجل شارع حسين المعمار حتى لفتت انتباهه قاعة صغيرة لعرض الأعمال الفنية، هذه القاعة، التابعة لجاليري تاون هاوس، غيّرت ملمح الشوارع الجانبية الضيقة في وسط القاهرة منذ انطلاقها قبل عشر سنوات، توقف قليلاً، وبدا أنه لمح مشهداً أثار فضوله، فدخل كزائر بالصدفة يقلب ناظريه بين اللوحات المعروضة على الجدران باندهاش تام. ثم تساءل: ما هذا الذي تعرضونه هنا!؟

اللوحات المعروضة كانت للفنان السوداني أمادو الفادني. غير أن الزائر عاد فمط شفتيه امتعاضاً ثم قال: هل تسمي هذا الهراء الذي تعرضونه أعمالاً فنية؟ إنها تفاهات غير أخلاقية ويجب أن تزال فوراً. وبقدر استطاعته حاول أحدهم شرح الموقف، مؤكداً أن ما يراه هو رؤية فنية لفنان لا يقصد الإساءة لأحد، وأن أجزاء الجسد العاري لا تحمل أي إشارة جنسية أو إباحية. رد الرجل: ألم يكن من الممكن أن يعبّر الفنان عن فكرته بطريقة أكثر احتراماً من هذا؟ إنه يخدش الذوق العام، كما يخدش حياء الناس في الشارع. كانت لهجته الصارمة كافية ليقال له إن مدة عرض الأعمال سوف تنتهي خلال يومين على الأكثر.

على ما يبدو أن هذا الموقف يضاف إلى مواقف أخرى مماثلة كان لها وقع الصدمة على المثقفين والفنانين المصريين، كتحطيم تمثال طه حسين وإخفاء وجه تمثال أم كلثوم، أو التهديد بتحطيم تمثال أبو الهول...

أمادو الفادني، الذي بدا مرتبكاً وهو يروي قصة الرجل الذي داهم معرضه «المخالف لشرع الله!» عنون معرضه «بالخروج» مستنداً في رؤيته البصرية إلى ثلاثية، من التاريخ والأساطير والحلم، مشكلة صورة غامضة عن الواقع المصري، والعربي بشكل عام، وما ينطوي عليه هذا الواقع من قسوة ومعاناة اجتماعية وسياسية. ومن هنا تأتي الشخوص التي يرسمها أمادو الفادني مشوهة إلى حد كبير، فهي كائنات دميمة ومبتورة الأطراف، وثمة شعور طاغ بالضياع والتيه يسيطر على حالاتها. وهي على هذا الحال تسعى إلى «الخروج» أو الهروب والابتعاد عن أمكنتها، بل وفي لحظات ما الاستغناء عن الوجود.. وفي أخرى تسعى للخروج من الغربة إلى الاغتراب الداخلي، بحثاً عن حميمية الانكشاف والإشراقات. إنها شخوص تخرج من اعتقاداتها وتتمرد على مثلها العليا كذلك. ووسط كل هذه الاختيارات لا تجد شخوص أمادو الفادني سوى مزيد من أسباب الارتباك والضياع. أي نحو الشعور بالانفلات من





واقع لا تخفى خلفيته الضبابية، وفي هذه الخلفية وجد أمادو مساحة للبحث والتنقيب عن أفكار تشكيلية متسلسلة تبحث فيما وراء الضباب.

فنجده يشكل قصة الخروج التوراتي للعبرانيين من مصر، ونشوة الخروج عن سيطرة الحاكم الطاغية.. ويستخدم عناصر من التاريخ الفرعوني، رؤوساً لآلهة ومعبودات قديمة تعكس حالة من الهالة والتكتم، معتمداً على الألوان الساخنة وعنف الفرشاة، والخطوط المتقاطعة.. وكل هذا يلتقي على سند اللوحة دون توقف الحركة فيجعل سطحها غمار البحث عن الانعتاق من التجاذبات السابقة.

ومن أشكال الخروج الأخرى خلط المترادفات والصور البصرية الشاهدة على حوادث بعينها فيما يشبه عملية تحقيق يبحث عن دلائل مباشرة سواء مكتوبة أو مصورة تكون دعوة عامة لتأمل أشكال من الخروج المتكررة عبر التاريخ. في هذا السياق يقول أمادو: كان خروج الأجانب المقيمين في مصر، إبان خمسينيات القرن الماضي من يونانيين وإيطاليين.. تحت ضغط سياسي، لا لشيء سوى أنهم كانوا يحملون ثقافتين مختلفتين. فبعد أن كانوا مصريين بحكم النشأة والوجود والتأثر بالثقافة المصرية، إلا أنه تم معاملتهم كالغرباء، وكان من المستحيل لهم أن يبقوا. كان عليهم الابتعاد عن وطن ظنوا أنه وطنهم. هي تجربة إنسانية مؤلمة تتكرر عبر التاريخ بأشكال وصور شتى.

الشخوص التي تعبر عن هذا النوع من الخروج تواجه قيمها ومثلها العليا، التي تهاوت أمام أعينها. بعض الشخوص يغادرون، بينما تتجسد المثل في شكل شخوص وكائنات مشوهة ومهجنة، تكافح كي تحتفظ ببقائها وبهيمنتها. وهي تفعل ذلك في مواجهة مع آخرين يشعرون بالارتباك والضياع والحزن، ثم الاستسلام لفكرة الخروج والمغادرة.

أمادو الفادني فنان سوداني الأصل، مصري المولد، تأثر بالشارع القاهري بحكم نشأته في مصر. واستمد بعضاً من ثقافته الشخصية من انتمائه السوداني، وقد شكلت انتمائيته المزدوجة هذه باعثاً للتوتر والحيرة أحياناً. يستخدم في أعماله الأشياء المهملة، وصور الإعلانات. وغالباً ما تتضمن أعماله مزجاً بين القديم والحديث. هذا التجاور، بالإضافة إلى محاولاته المستمرة لاستكشاف التركيبة المتنوعة للمدينة، غالباً ما يؤدي إلى نوع الصراع والجدل الفني في أعماله.





بعد25 سنة من وفاته

عُرس جان ميشيل باسكويه

نيويورك - أحمد مرسي

رغم أنني كنت قد قررت منذ بضع سنوات، لأسباب ليس هنا مجال مناقشتها، أن أكف عن تردّدي الروتيني على الجاليريهات وأكتفي بزيارة المتاحف كلما أقيم معرض هام، إلا أني استثنيت جاليريهات جاجوسيان الثلاثة التي تقع في وسط مانهاتن وتشيلسي، حي وسوق الحركة التشكيلية في المدينة، وذلك لأن جاجوسيان هو الجاليري الوحيد الذي دأب في السنوات الأخيرة على إقامة معارض على مستوى متحفي من بينها على سبيل المثال لا الحصر، معرضان لبيكاسو ومعرض مشترك لبيكاسو وعشيقته وأم أبنائه فرانسوا جيلو وحالياً معرض جان ميشيل باسكويه، أهمّ فناني الجرافيتي الذين لفتوا الأنظار في ثمانينيات القرن الماضي بكتاباتهم ورسومهم ببخّاخات الألوان على قطارات الأنفاق وجدران محطّاتها والتي امتدت إلى جدران مباني وسط المدينة وأحيائها، وبصفة خاصة في الإيست فيليدج.

وبطبيعة الحال، لم تُستقبل هذه الحركة في بدايتها بالترحيب، فقد عومل جميع فنانيها معاملة الأشقياء وطاردتهم قوات البوليس. ومن ثمّ أدّى انتشار هذه الظاهرة إلى ردود أفعال متضاربة بين مسؤولي المواصلات العامة وملّاك المباني السكنية والتجارية علىجانب، ومحبي الفنّ التشكيلي بمن فيهم أصحاب الجاليريهات الهامة الذين لمسوا في بعض روّاد هذه الظاهرة الاجتماعية والفنية بارقة حركة فنية جديدة.

وبرغم أن بعض فناني الجرافيتي قد حظوا بتسليط الأضواء عليهم ومن ثم إتاحة الفرصة لعرض أعمالهم في جاليريهات مرموقة، ومع ذلك لم تكن حظوظ فناني الجرافيتي الذين سلّطت عليهم الأضواء متعادلة باستثناء باسكويه الذي سلك طريقه في حياته وبعد وفاته إلى صفوف الفنانين الخالدين على الأقلّ حتى الآن.

كيف كانت البداية والنهاية؟ ترك باسكويه بيت العائلة في بروكلين في سنّ الخامسة عشرة وانطلق في الشوارع هائماً على وجهه. وقد ساعدته قدرته على التعلّم ذاتياً في أن يصبح أحد قاطني مشهد قاع نيويورك المتفجّر والمتفسّخ؟ موسيقى ضجيج، يحبّ الجاز، وشاعر شارع يخطّ نظراته العميقة بقلم «ماجيك ماركر» عبر داون تاون مانهاتن، ممهورة باسمه الحركي سامو SAMO، ويبدع لوحات لصق «كولاج» بمواد يلتقطها من مخلّفات البيئة الحضرية، وفي عام 1981، قتل باسكويه أناته الأخرى وبدأ يرسم بحميّة لوحات مستخدماً في البداية أشياء التقطها من الشوارع، وبعد ذلك استخدم الكانفاس. وقد باع لوحته الأولى في 1981، وفي عام 1982، حفزه رواج حركة التعبيرية الجديدة، ومن ثم اشتدّ الإقبال على شراء لوحاته. وفي عام 1985، أفردت صحيفة نيويورك تايمز أحد أغلفة مجلّتها الأسبوعية له بمناسبة نشر مقال عن ازدهار سوق الفن الدولية، وكان مجرد طبع صورة فنان أميركي - إفريقي، صغير السن على غلاف المجلة بمثابة حدثٍ غير مسبوق.



ويقدم الجاليري في كتالوج المعرض باسكويه بقوله: «كان باسكويه، بغض النظر عن صورته الكاريزمية، موهبة فنية فريدة وغير عادية، يخلط الرسم والتصوير الزيتي بالتاريخ والشعر لصقل لغة فنية ومحتوى كان خاصاً به كلية والذي يعلن أكثر من تاريخ بديل مثل لوحات (ديسكوجرافيا - 1982) و«سجق الإخوة - 1983) و(عبقري دلتا المسيسيبي غير المكتشف المراجع - 1983).

وبالجمع بين معدّات الجرافيتي (الماجيك ماركر وبخّاخة دهان الإنامل) ومعدات التصوير التشكيلي (الألوان الزيتية والأكريليكية والكولاج وأصابع الألوان الزيتية) تنطوي لوحاته على توتّر قوي بين قوى جمالية متعارضة - التعبير والمعرفة، والسيطرة، والعفوية، والوحشية، وخفة الدم، والحضريّة والبدائية - بينما تقدّم تعليقاً لاذعاً على حقائق العنصر والثقافة والمجتمع الأشدّ فظاظة.

وتعكس أيقونوجرافيا باسكويه، اتساع إلهاماته وانشغالاته مبكرة النضج - من الشعر الكلاسيكي إلى تشريح الجسم البشري، ومن الرياضة إلى الموسيقى ومن السياسات إلى الفلسفة، ومن الفنون الإفريقية إلى أعمال بيكاسو ودي كونينج وروشنبرج.

وفي مقابلة مع فرد بريثويت، (واسمه الحركي في ذلك الوقت «فان 5 فريدي)، بعد وفاة باسكويه، رداً على سؤال عن ردّ فعل الناس العاديين لظاهرة الجرافيتي التي رفضوا اعتبارها حركة فنية أو حتى لها علاقة بالفنّ وما مدى تأثير هذه النظرة الرافضة والمتعالية على صديقه باسكويه، قال «لم نتأثر بذلك. وقد اتخذنا نهجاً مباشراً تماماً لما كنّا نفعله بالإلهام الأساسي المستمدّ من الشارع. كان شاغلنا هو إيجاد أسرع طريق لتحقيق ذلك.

وكان شاغلنا هو أن نتشبع بكل شيء يحيط بنا. كانت هناك تلك الطاقة القلقة لتحقيق تلك الأشياء». وأشار إلى مقال نشرته مجلة «انترفيو» التي كان يصدرها وورهول في الثمانينيات، تساءل كاتبها عمّا يحدث في مشهد الجرافيتي، مشيراً إلى جان ميشيل باسكويه وفريدي نفسه «لا يمكن أن أنسى أبداً ما الذي حدث عندما اطلع باسكويه على المقال. لقد حصلت على النسخة الأولى من المجلة، وذهبت إلى جان - ميشيل الذي كان يقيم في منزل اليكس أدلر. ورحت أزعق حوالي ساعة لكي يستيقظ من النوم، وأخيراً استيقظ وكانت الساعة قد بلغت الثانية بعد الظهر. وألقى الجورب الذي وضع فيه المفاتيح وصعدت إلى الشقة ووجدته يتنقل في الداخل بملابسه الداخلية. واتجه إلى كومة من الملابس والتقط منها سروالاً. وكان في ذلك الوقت أقام معرضه الأول في جاليري باتريشيا فيلد. وكان يكتب على فانيلات الرياضة «MAN MADE» وأعتقد أنه كان يرسم على السطح علامة تجارية مسجلة بلمسات فرشاة أقرب إلى أسلوب دي كونينج.

وبينما انحسرت الأضواء عن فناني الجرافيتي بعد مرور 25 عاماً على وفاة باسكويه لا تزال أسعار أعماله آخذة في الارتفاع في المزادات العالمية. وفي العام الماضي بيعت إحدى لوحاته بمبلغ 16.3 مليون دولار.

ومنذ حوالي ربع قرن لفظ باسكويه أنفاسه الأخيرة في سن السابعة والعشرين في مسكنه بالايست فيلدج يوم 12 أغسطس/آب نتيجة لتعاطي جرعة كبيرة من الهيروين كما ذكر أصدقاؤه المقربون.

وبينما كان باسكويه مقبلاً على الحياة يبذر ثمار نجاحه الأسطوري ذات اليمين وذات اليسار. كان أصدقاؤه وعدد كبير من تجار الفن والنقاد يتنبؤون له بهذه النهاية التراجيدية. وقال بعض المقربين إنه مع ذلك كان يشعر بالاستياء لكونه فناناً أسود يقدّر مصير نزواته، محلفون بيض يتحكمون في الوسط الفني. ويقول آخرون إنه كان يهفو إلى الشهرة ولكنها سحقته بتبعاتها. ويعتقد البعض أن تجار الفن وجامعي اللوحات قد استغلوه، بينما يقول البعض الآخرون، وهذا هو القول الفصل، وإن كان لا يمثل إلا أحد مكونات النهاية التراجيدية، إن الثروة التي هبطت عليه بعد إملاق وتشرد حقيقي غذّت نهمه الشديد للمخدرات.

كما يقول أصدقاؤه إن باسكويه كان يشعر أن دوائر الفن في نيويورك لم تكرمه على النحو الذي كان يعامل به في الأوساط الأوروبية. فبينما عرضت أعماله على نطاق واسع في المتاحف الأوروبية، لم تعرض في متاحف نيويورك وجاليريهاتها الكبيرة إلا لماماً.

وتعترف أنينا نوسّي، صاحبة قاعة عرض شهيرة تحمل اسمها، إن باسكويه كان يعامل كفنان قليل الشأن أو كحيوان أليف من جانب الوسط الثقافي في نيويورك وليس كفنان جاد.

هيرونيموش بوش
في جحيم الملذات الأرضية

نورة محمد فرج

لا شك أن الرهبنة هي قلب الحماقة، أو التهريج. هي صورة العالم المأفون، هكذا فكر بعض مثقفي القرون الوسطى، أو بعض من يمكن اعتبارهم «مثقفين دينيين».

في وقت ما بين 1490 و1500م، أنجز هيرونيموش بوش (1450؟ - 1518م؟) لوحته المسماة «سفينة الحمقى» Ship of Fools. هذه اللوحة مثلها كمثل باقي لوحات بوش، غامضة في مكوناتها، وأيضاً في كل ما يقع خارجها، على الرغم من أنها تبدو عكس ذلك ظاهرياً، فهي ليست فنتازية صادمة مثل لوحات بوش الأخرى، لكنها أيضاً، مثل باقي لوحاته، لا تعرف سنوات الانتهاء منها على نحو دقيق، وكل المتوافر هو سنوات تقريبية، كما لا تعرف الدوافع الحقيقية لرسمها، والأهم، حتى الآن ليست هناك تفسيرات محددة ونهائية لرموز أي منها، ففي حين تبدو موضوعاتها - في عنوانها الكبير- إنجيلية بحتة للوهلة الأولى، إلا أن تفاصيل هذه اللوحات تبدو محملة برموز جرى تفسيرها على أنها هرطقة. فعلياً، هذه اللوحات قد تبدو لنا امتداداً لغموض بوش ذاته.

أهل الهامش

ولد هيرونيموش بوش Hieronymus Bosch في تاريخ ما بين 1450 و1460 م في قرية Hertogen-bosch الهولندية واسمه جيروم فان اتكن، كان معروفاً في حياته باسم عائلته، لكنه سيشار إليه لاحقاً باسمه اللاتيني «هيرونيموش» وباسم قريته «بوش». تشير المصادر إلى أنه عاش حياته كلها في قريته ذات الملامح الهندسية القوطية، وأنجز لوحاته كلها فيها وليس في خارجها، أي ليس في مدن/مراكز النهضة. كانت القرية حينها ما تزال فعلياً في القرون الوسطى، على الرغم من أن المدن الكبرى حينها كانت قد دخلت عصر النهضة، النهضة التي كانت ما تزال برعاية كنسية، ومن هذه النقطة انطلق بعض المفسرين



بورتريه لبوش، حوالي 1550

ليقولوا إن أعمال بوش الفنتازية كانت للفت الانتباه الذي كان مسلطاً على فناني النخبة حينها.

غير أن تفسيراً آخر يقول إن بوش الذي كان ينظر إليه كمسيحي أرثوذكسي تقليدي، كان في الواقع يعتنق مذهب الـCather المتحول عن الغنوصية والذي خضع لتأثيرات مانوية، وتم اعتباره (هرطقة)، وعلى ذلك فإن لوحات بوش ذات الموضوعات الإنجيلية البحتة، التي كانت تعيد تصوير الخطايا الإنسانية في شكل فانتازيا حلمية مرعبة، هذه اللوحات قرأها بعض المفسرين على أنها محملة بتفاصيل تشتغل ضد النصوص الإنجيلية الرسمية وتفسيراتها المعتمدة.

هجائية الرهبان ومركزية اللذة

لا يبدو الرهبان - أو الراهبات- قوماً محبوبين عند بوش، ولا يعرف إن كان في لوحاته يهجوهم كلياً أم أنه يهجو المنافقين منهم، أم أنه يهجو فكرة الرهبنة على أنها ضد المسيحية.

في لوحة «سفينة الحمقى» من الواضح أن الرهبان يتصدرون قائمة الحمقى عنده، وسنرى أشكال الوجوه القبيحة العجوزة ثنائية الجنس الغارقة في ملكوتها الخاص. في مركز اللوحة - الذي هو مركز سفلي - ثمة راهب على اليمين وراهبة على اليسار، يحاولان غير جادين التهام قطعة الخبز المتدلية، فيما الآخران اللذان يحاولان مشاركتهما ملهاة الخبز هامشيين. يمسك من طرف خفي بسارية القارب، الذي هو الشجرة الميتة التي ترفع شعار الهلال، الذي كان رمز الإلحاد حينها، وتحته الديك الرومي الجاهز للالتهام، فيما كائن بشري، لا نعرف هل هو ذكر أم أنثى، يهم بقطع الشريط الذي ربط به الديك الرومي. وسط الجزء العلوي من الشجرة يجلس رأس هو مزيج من البوم أو القناع الخشبي، الذي يرمز للشيطان.

أما الراهبة فهي ممسكة بالعود، أي أنها موكولة بالموسيقى، المكون الرئيسي في عالم الاحتفال.

نرى طاولة بين الراهب والراهبة،

لكن رؤيا بوش في لوحاته التالية ستغدو أكثر فنتازية، وسيصبح الرهبان ممسوخين كلياً.

على سبيل المثال، نرى في جنهم لوحة «جنة الملذات الأرضية» The Garden of Earthly Delights (حوالي 1500م) نجد في أسفل الجحيم جهة اليمين، خنزيراً يلبس رداء راهبة، ويغوي رجلاً عارياً ويحاول إقناعه بالتوقيع على مستند ما، فيما يقابلهما مخلوق له رأس فولاذي معلقة به رجل بشرية مقطوعة، رجله مصابة بسهم ومن تحته كائن أشبه بذيل لزج.

ونرى في لوحته «إغواء القديس أنتوني» The Temptation of St. Anthony (حوالي 1505) راهباً له وجه نمس حقير يرتدي نظارات ويقرأ كتاباً، صاحبه الملتصق به شيطان يرتدي قمعاً على رأسه ويصرخ في أذنه. رداء الراهب النمس ممزق وعظامه تبدو من تحته. والدم يسيل من الجزء الممزق. كأن الراهب أشبه بحيوان كريه عفن نصف ميت خبيث. الراهب كائن خبيث حيواني وشيطاني.

في هذه اللوحات وفي لوحات أخرى يبدو الرهبان جزءاً من الحياة الخربة، أما في لوحة سفينة الحمقى فهم قلب اللوحة/الحماقة.

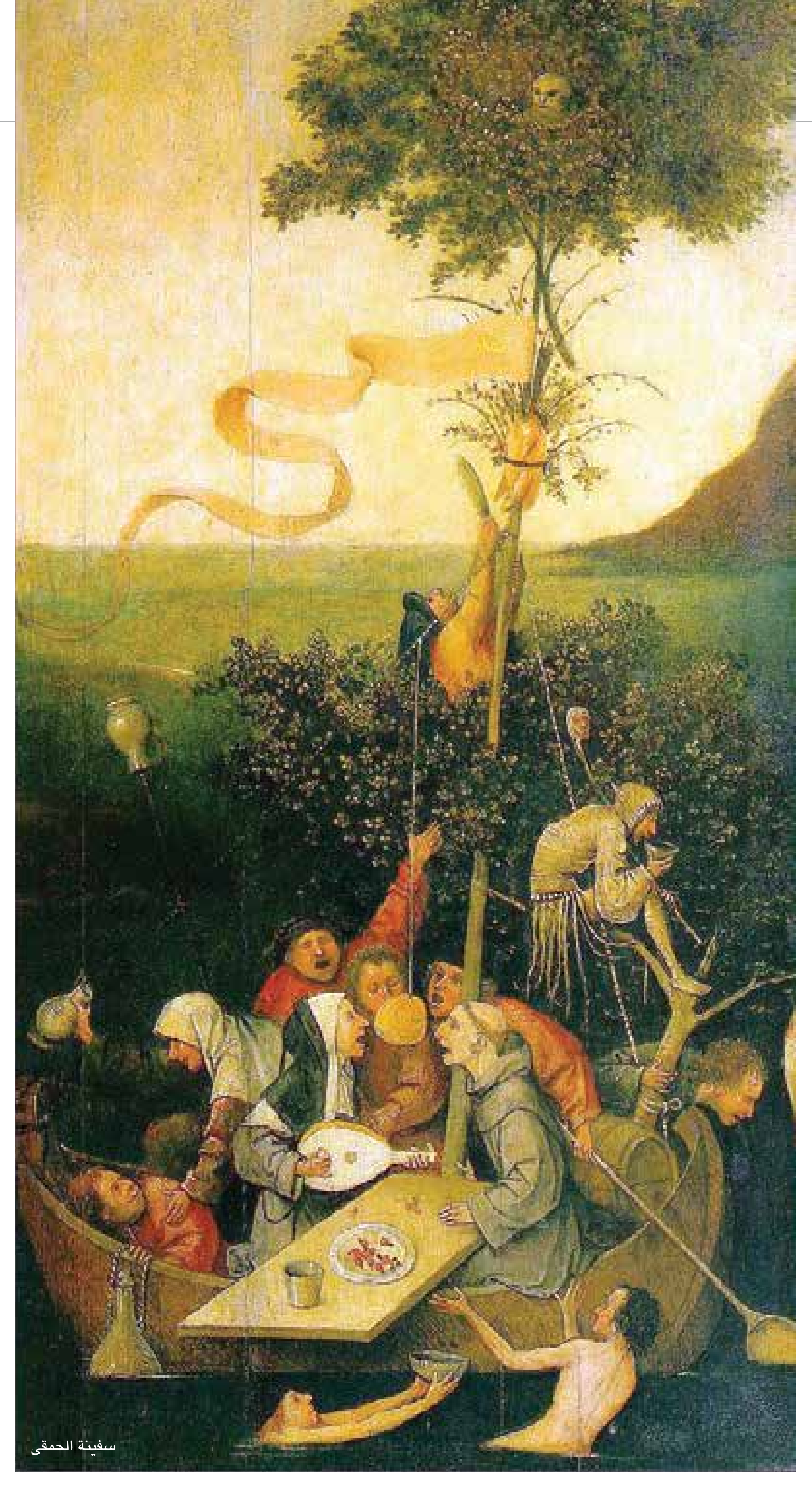
تفاصيل اللذة توزعت على اللوحة، فالخبز في المنتصف، وفي الأعلى الديك الرومي، وفي يمينها السمكة المعلقة، والملعقة وبرميل الخمر في يسارها، وآنية الخمر في يد السيدة، وفي أسفل اللوحة الكرز والكأس.

السفينة تعلن عن نفسها أنها تمخر عباب الحياة رافعة شعار احتفالية النهم غير السعيدة، فشعارها المرفوع هو الديك الرومي، تحت السارية، والمجداف الذي يسيرها في البحر هو الملعقة.

على الرغم من أن الرهبنة دينياً هي إعلان اعتزال ملذات الحياة، لكنها ليست كذلك بالنسبة إلى بوش.

أطياف الحماقة

في اللوحة اثنا عشر فرداً، يتصدرهم المهرج، المسمى رسمياً بالأحمق fool، معلقاً على صاري الشجرة الميتة، في



سفينة الحمقى

على الرغم من أن هجائية الرهبان واضحة في هذه اللوحة، إلا أنها ما تزال، تصويرياً، في طور الواقعية، عليها حبات الكرز، والتي تظهر كثيراً في لوحات بوش، وكانت رمزاً للمتعة الجنسية.


جنة الملذات الأرضية، الجحيم (تفصيل)

الواقع هو على مستوى علو أقل فيه من أن يرى مسار الطريق، لأن المكان ذاك فيه الأخير الذي يبغي قطع الديك الرومي.

هذا المهرج يرتدي ثياب التهريج الرسمية ولكنها غير ملونة، وهو محني الظهر، ولا يقوم بدوره الطبيعي وهو التهريج، بل إنه يبدو في حالة استراحة، يتناول فيها الشراب، فالجميع مشغولون بالاحتفال وليسوا بحاجة له، هو مطمئن أن الحالة التي يفترض فيه نشرها هي قائمة بالفعل. هذا المهرج ممسك بيده وعلى كتفه عصا تشبه البوق، عادة ما يكون البوق لإعلان لحظة الاحتفال، والبوق أيضاً في الكتاب المقدس لإعلان القيامة/الحساب، وربما من هنا جاء الوجه العجوز المكشر في طرف البوق، إن إعلان الاحتفال/القيامة سيكون من فم عجوز قبيح معلناً عن طبيعة المصير الذي ينتظر الجميع، مصير متجعد/قبيح/أسود.

حمقى آخرون في اللوحة

المجنون الذي يحدق إلى البحر فيما السمكة فوق رأسه تماماً. هناك أيضاً السيد والسيدة من علية القوم، ويظهر ذلك من أردية رأسيهما، وهما ملتصقان بالراهبين، ويشكلان خلفية لهما، ويبدو ذلك مؤشراً على طبيعة العلاقة بين الشريحة الدينية والشريحة النخبوية التي تسير كل منهما اللذة. وأيضاً المغني في الخلفية رافعاً يده ويغني بغير ما ابتهاج. ونرى المرأة العامية (يظهر ذلك من ردائها) التي توقظ رجلها النائم بآنية الخمر.

وفي الأسفل تماماً، العراة الغارقون في البحر، والذين لا يبغون النجاة كما يتضح، بل الانضمام إلى الاحتفال، فبينما الأول لا يبدو أنه يحاول التمسك بالقارب، بل إن يده اليسرى مرفوعة في شبه سؤال، نرى الآخر يمد يده بصحيفته الخاوية، وكأنه يطلب ملأها.

هؤلاء القوم، المحشورون في قارب في الدرك الأسفل من اللوحة، حيث البر قريب منهم، ولكن لا أحد مكترث بالوجهة، هم جميعاً مشغولون بالاحتفال/الحياة النهمة. إنها هجائية ساخرة لأطياف المجتمع، الذين اعتبرهم بوش جميعاً حمقى.

هؤلاء جميعاً حشرهم بوش في الجزء السفلي من اللوحة، حيث الظلام الذي عبر عنه بالألوان الداكنة، حتى البحر، فيما ترك فضاء اللوحة العلوي منيراً، ولعل هذا ما يمكن اعتباره دليلاً على التأثيرات المانوية.

سلاسل الدين - الحماقة - التهريج - التمثيل - الجنون.. كل هؤلاء الذين تتضمنهم اللوحة، هم في سياق التهريج - التمثيل، فكلمة Fool تعني الأحمق وتعني المهرج، وفي فترة ما عنت الجنون، حسبما يشير ميشيل فوكو في كتابه «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي»، معنى ذلك أنها عنت الجنون الحقيقي في بعض أطوارها كما عنت الجنون المجازي في أطوار أخرى. يرى ميشيل فوكو أن القرون الوسطى شهدت عبور سلاسل من السفن التي تحمل المجانين إلى مناف بعيدة، كان الجنون مرضاً تخشى مقارعته أو مواجهته، أو ربما الخوف من عدواه، كان مرضاً غير قابل للتفسير وشيطانياً بالتأكيد، غير أن تعبير «سفينة الحمقى» أعيد إنتاجه مجازياً في كتاب سباستيان برانت «سفينة الحمقى» 1494، ولعل اللوحة كانت تمثيلاً على أحد فصول الكتاب، ولو أن فوكو لا يرى ذلك بالضرورة باعتبار أن سفن الحمقى/المجانين كانت شائعة.

يتخذ التعبير هنا بُعداً هجائياً، لأولئك الذين لا يتصفون بالجنون/المرض، وإنما بالخيارات الخاطئة.

إن المهرج ليس مجنوناً حتماً، وهو ليس غبياً بالضرورة، بل يقوم بفعل التمثيل باختياره الشخصي، مهمته إضحاك الناس، لكن ما يظهره ليس حقيقياً مطلقاً، هو طيف الجنون المفتعل.

في هذه اللوحة، هناك فكرة الاختيار، فهؤلاء اختاروا اللذة، وهم يمثلون عكس ما يفترض بهم أن يكونوا عليه، هم يمخرون عباب الحياة بغير رؤية سوى اللهو، ليس الإبحار سوى حلم ضيق، على الرغم من أنهم يرتدون ما يقول عكس ذلك، قائدهم المهرج الرزين، لذا تبدو اللوحة وكأنها تقوم على فكرة العالم المقلوب، فالرهبان مشغولون بالنهم والمهرج رزين. الحمقى هم كاملو العقل الذين يختارون خيارات مشينة، إنها حماقة قصدية كما يرى بوش.



د. محمد عبد المطلب

من الأجوبة المسكتة

تضم كتب التراث كماً هائلاً من المرويات التي تتميز بطبيعتها الحجاجية، وهي ظاهرة يحددها المعجم بأنها (المحاجة) للغلبة بالدليل والبرهان لإبطال ما عند الآخر، وذلك بالحجة والبرهان قولاً أو فعلاً، وهذه المرويات بعضها مرويات دينية، وبعضها تاريخية، وبعضها سياسية، وبعضها حياتية ثقافية، ونعرض اليوم لبعض هذه المرويات التي أخذت تغيب عن الذاكرة العربية، برغم أنها ما زالت تحتفظ بشروط الصلاحية التي تتيح لها أن تتجاوز حدودها الزمانية والمكانية والشخصية.

ونبدأ ببعض المرويات عن عمر بن الخطاب - رضي الله عنه- وبخاصة أنها تحمل الطبيعة الحجاجية التي أشرنا إليها، إذ كان يعس في المدينة ليلاً فسمع صوت رجل وامرأة في أحد البيوت، وشك في أنهما يرتكبان محرّماً، فتسلق الحائط، فإذا بهما ومعهما إناء خمر يشربان منه، فقال عمر للرجل: يا عدو الله: أكنت ترى أن يسترك الله وأنت على معصية؟ فقال الرجل: يا أمير المؤمنين: أنا عصيت الله في واحدة، وأنت عصيته في ثلاث، فالله يقول: «ولا تجسسوا» وأنت تجسست علينا، والله يقول: «وأتوا البيوت من أبوابها» وأنت صعدت الجدار ونزلت منه، والله يقول: «ولا تدخلوا بيوتاً غير بيوتكم حتى تستأذنوا وتسلموا على أهلها» وأنت لم تفعل ذلك، وهنا أدرك عمر أن الدليل الذي معه دليل غير قانوني - بالمصطلح الحديث - فقال له: هل عندك خير إن عفوت عنك؟ قال: نعم، لا أعود إليها أبداً، فقال عمر: اذهب فقد عفوت عنك.

ومن هذه المرويات عن عمر بن الخطاب التي تتصل بالدين والسياسة معاً ما قاله يوماً لمن حوله: «أرأيتم إن استعملت عليكم خير من أعلم، ثم أمرته بالعدل، أكنت قد قضيت ما عليّ؟ قالوا: نعم، قال: لا، حتى أنظر في عمله، أعمل بما أمرته أم لا».

ومن مرويات عمر الثقافية، أن جاءه يوماً بعض أهل (هرم بن سنان) - أحد كرماء العرب الذي مدحه زهير بن أبي سلمى مدحاً كثيراً، فقال لهم عمر: أما وإن زهيراً كان يقول فيكم فيحسن القول، فقالوا له: ونحن كنا نعطيه فنجزل العطاء، فقال عمر: ذهب ما أعطيتموه، وبقي ما أعطاكم.

ومن هذه المرويات ما ينتمي للتاريخ السياسي والتنافس على السلطة والسيادة، من ذلك ما دار بين معاوية بن أبي سفيان وابن عباس بعد أن كفّ بصره، إذ قال له معاوية: ما بالكم يا بني هاشم تصابون في أبصاركم؟ فقال له: أما أنتم يا بني أمية فتصابون في بصائركم.

ومثل هذا ما قاله معاوية لعقيل بن أبي طالب: ما حال عمك أبي لهب؟ قال: في النار مع عمتك حمالة الحطب.

ومن هذه المرويات التي تجمع بين الثقافة والسياسة، ما روي أنه بعد تولى (المنصور) الخلافة أن قال لمن حوله: من بركتنا على المسلمين أن الطاعون الذي كان فاشياً، قد رفعه الله عنهم، فقال أحد الحاضرين: وهل كنت تظن أن الله يجمعكما علينا؟

ومن طرائف المرويات الحياتية، ما روي عن عمرو بن العاص أنه رأى امرأة تحمل فوق رأسها طبقاً مغطى، فقال لها: ماذا في هذا الطبق؟ فقالت له: لم غطيناه إذن؟

ومن المرويات التي تنتمي إلى عالم التصوف، ما روي أن أحد الصالحين ظهر له إبليس، وقال له: ألست تقول: «إنه لن يصيبنا إلا ما كتب الله علينا» قال: نعم، قال إبليس: فارم نفسك من قمة هذا الجبل، فإنه إن قدّر لك السلامة تسلم، فقال الرجل الصالح: يا ملعون: إن لله سبحانه أن يختبر عباده، وليس للعبد أن يختبر ربه.



محمد المخزنجي

ندى الشمس

يمتلئ الإمبراطور بقوته ويزهو ببهائه في ضوء الشمس الصاعدة، ولا يجد ما يليق به في المدى المضيء غير ندى الشمس، فينطلق نحوه غير مدرك أن في هذا الندى ردى!

إنه إمبراطور اليعاسيب التي هي أجمل الحشرات غشائية الأجنحة. يسميها البعض «الرعاش» لأزيز مرتعش لا تكف عن إصداره عندما تحط على فرع نبات خفيض أو شجرة عالية. لكن تسميته من قِبل آخرين «أبو الغزال» تقترب من شكله العام أكثر. وهي تسمية تثير الدهشة: كيف للقريحة الريفية أن تلتقط التشابه بينها وبين الطائرات العمودية من نوع الغزال GAZELLE HELICOPTER. جسم بيضاوي لطيف، وذيل طويل رشيق، وعوضاً عن مروحة الحوامة تخرج مِن أعلى الصدر أربعة أجنحة طويلة انسيابية شفافة. كأنها خلقت شفافة حتى لا تخفي ألوان اليعاسيب الزاهية التي تكاد تكون بلا حصر. ويمتاز بينها الإمبراطور بلونه الأزرق ذي البريق المعدني الألّاق، أما عيناه الكبيرتان كنصفي كرتين مرصعتين بمئات البلورات فما هما إلّا عينان مركبتان تنتظم فيهما مئات العيون الدقيقة تجعله يرى من كل الاتجاهات ويصعب اصطياده أو افتراسه. لكن ذلك البهاء وتلك القدرة لا يصمدان أمام جفاف المصطلحات العلمية التي تسمي اليعاسيب جميعاً: «ذبابات التنين»، ويأتي الإمبراطور على رأسها EMPEROR DRAGON FLY. فهو الأكبر والأجمل. المسافة بين أطراف أجنحته المتقابلة خمسة عشر سنتيمتراً. وطول جسمه من الرأس إلى الذيل يقارب ذلك.

كائن فخم يلتهم طعامه من الحشرات الطائرة الأخرى وهو طائر. لكنه وهو يحوّم حول ذؤابات البوص والشجيرات الضامرة في أرض المستنقع يعثر على ما يليق بفخامته.

نبات بهي الطلعة ترقص أوراقه الطويلة الرشيقة رقصة وئيدة مغوية. وتترصع قدودها المياسة بتألق حبيبات صافية تداخلها حمرةٌ أصفى تتوهج في ضوء الشمس.

يقترب الإمبراطور فيبصر على ظاهر الأوراق الخضراء الراقصة احتشاداً من شعيرات نباتية تحمل على رؤوسها تلك الحبيبات الصافية المؤتلقة. قطر ندى عجيب فاتن ينادي الإمبراطور أن يقترب. ويعزز النداء أريجٌ فواح يدوّخ الرأس الإمبراطوري ذي الألف عين في عينيه فلا يرى غير هذا الندى. وكما حوامة «جازيل» يهبط الإمبراطور عمودياً فيرتعش فور أن تلمس أرجله حبات الأريج والألق، لا ارتعاشه المعهود، بل ارتعاش مباغتة وتوجس. لقد أمسكت بأقدامه الدقيقة مادة صمغية كثيفة القوام لم يتوقع أن يتورط في مثلها. يرتج ملوحاً بذيله الطويل ليقلع فيحس بتماسك المادة الصمغية حول أرجله. يلجأ إلى آخر أدوات صعوده بعيداً عن مصيدة الصمغ تحته فتورطه هذه الأدوات في الفخ أكثر. فتحريك أجنحته الأربعة الرقيقة الشفافة يجعل أطرافها تعلق بندى الشمس. يحاول الرفيف بقوة فيغوص في غيابة الأسر. وبآخر ما في كيانه من طاقة يرتعش وينبض ظاناً أن ذلك الارتعاش وذاك النبض ينجيانه. لكن هيهات، فجسده المنهوك يهمد ساكناً، ومع أول ثانية من سكونه تباغته الورقة الطويلة الخضراء ملتفةً عليه كما تلتف سجادة على خبيئة.. سجادة مفترسة!

يُصنَّف نبات «ندى الشمس» SUNDEW ضمن طائفة شاذة من النباتات تسمى النباتات اللاحمة CARNIVOROUS، وهي كما وحوش الثديات اللواحم توقع بطرائدها وما أن تتمكن منها حتى تبدأ في التهامها

بطريقتها الخاصة. فبعد الإيقاع بالفريسة في الفخ الصمغي وضمان التمكن منها تحدث تغيرات للسوائل في نسيج الورقة تجعلها تتحرك بضغط الماء «هيدروليكيا» فتلتف على نفسها. وفي خِباء اللفافة تقوم الشعيرات نفسها التي أفرزت الحبيبات الصمغية بإفراز إنزيمات هضم كاوية تذيب ما في الفريسة من بروتين. ثم تعمل غدد خاصة في ورقة النبات على امتصاص حساء البروتين هذا حتى آخر قطراته. فالنبات المفترس لا يعرف متى تتاح له فريسة جديدة يمتص بروتينها الذي يحصل منه على شرط استمراره في الحياة: النيتروجين!

تأقلم عمره ملايين السنين منذ بدأت هذه النباتات رحلة نموها في تربة تفتقر إلى مركبات النيتروجين كالمستنقعات الحمضية والأراضي البور. فبرغم وجود النيتروجين بوفرة تصل إلى 78 % من مجمل هواء الأرض إلا أن أغلب الأحياء ومنها النباتات لا قدرة لها على الاستفادة منه في شكله الغازي، بينما النيتروجين لا غنى عنه لتكوين البروتينات في الكائنات الحية؟ نحن وسائر الحيوانات نحصل على ما نحتاجه من نيتروجين عبر البروتينات التي نحصل عليها من أكل النباتات والحيوانات التي تأكل النباتات. فمن أين تحصل النباتات على ما تحتاجه من نيتروجين لبناء بروتيناتها؟ مصدران يمنحانها النيتروجين بعد اتحاده مع عناصر أخرى لتكوين مركبات نيتروجينية تستطيع الجذور امتصاصها. المصدر الأول هو النشادر المتخلف عن تحلل المواد الحيوانية والنباتية الميتة في التربة. والمصدر الثاني هو المركبات النيتروجينية التي تكونها بكتريا وطحالب خاصة في التربة الخصبة بعد الحصول على نيتروجين الهواء وتثبيته في تلك المركبات. فماذا يفعل نبات لا يجد هذا ولا ذاك ليحصل على احتياجه من النيتروجين لبناء بروتيناته وأهمها اليخضور؟

واليخضور أو الكلوروفيل هو نظير اليحمور أو الهيموجلوبين في دمائنا. ومثلما لا نستطيع الحياة بغير هيموجلوبين يعجز النبات عن الحياة بلا كلوروفيل. وبموت النباتات يمكن أن تنتهي الحياة على وجه الأرض. فالنباتات هي غذاء الحيوانات المعشبة والحيوانات المعشبة هي غذاء الحيوانات اللاحمة أما نحن فنأكل العشب والمعشِب، واللاحم أحيانا! هذه السلسلة الغذائية كلها تبدأ عند الكلوروفيل في أوراق النبات الخضراء. يمتص الكلوروفيل الطاقة من ضوء الشمس ليبني غذاءه ذاتياً عبر سلسلة من العمليات تبدأ بتفكيك جزيئات الماء إلى أوكسجين وهيدروجين. يطلق النبات الأوكسجين في الجو ويأخذ ثاني أكسيد الكروبون ليختزله بالهيدروجين مكوناً الهيدروكربونات التي تكتنز الطاقة في شكل سكريات. لكن البروتينات وعلى رأسها الكلوروفيل تبنيها النباتات العادية من مغذيات التربة الخصبة المغتنية بمواد ذات محتوى نيتروجيني. أما النباتات التي لا تجد ذلك في تربتها فليس أمامها سوى اقتناص فرائس حية تستخلص من لحمها الشحيح بروتيناً





يمنحها النيتروجين لتبني بروتيناتها الخاصة. وهي تذبل إن عجزت عن الاصطياد لثلاثة أيام متوالية!

لو كان نبات ندى الشمس يستطيع الحديث لقال لنا بعتاب إنه إذا زرع في أرض تمنحه النيتروجين في أي صورة سائغة لكف عن إفراز ندى الردى الذي يصطاد به ولكف عن إفراز إنزيمات القتل الهاضمة لضحاياه. لكن البشر المولعين بمشاهد القتل وهم يقتنونه في حدائقهم وفي صناديق الزهور على عتبات نوافذهم وأفاريز شرفاتهم لا يمنحونه فرصة للتوبة. يواظبون على زراعته في تربة عاقر ويسقونه بماء مقطر حتى يضمنوا كامل حرمانه من أي مصدر للنيتروجين، ليظلوا يتلذذون بمشاهد الافتراس التي يتحول فيها إمبراطور بهي التكوين خلاب الزرقة إلى هفوة من رماد أسود منطفئ.

ولأنه لا يعرف الكلام فهو يدافع عن نفسه بملمح نادر يومئ لنا بأن لديه فتونه برغم شجونه. فزهوره ساحرة الألوان تنتظم في عناقيد كل عنقود منها يحمل عدة زهور تنتظر الشمس لتؤدي عرضها الآسر. تتوالى واحدة بعد أخرى في التفتح ثم الانغلاق وكأنهن حوريات يرقصن على مسرح الضياء في تعاقب، بحيث تنال كل منهن دورها في تصدر المسرح وتحت بقعة الضوء المركّزة. فهذه الزهور لا تتفتح إلا إذا سقطت على كل منها أشعة الشمس عمودية تماماً، فكأن هذه الأشعة أصابع عازف تلمس مفاتيح هذه الزهور لتصدح، وصدحها رقصة في الشمس، وبالشمس.

المزيد من المعلومات على الرابط

http://www.youtube.com/watch?v=cZ7Fws1HaL0

الجين البيئي :
الكروموسوم رقم (5)

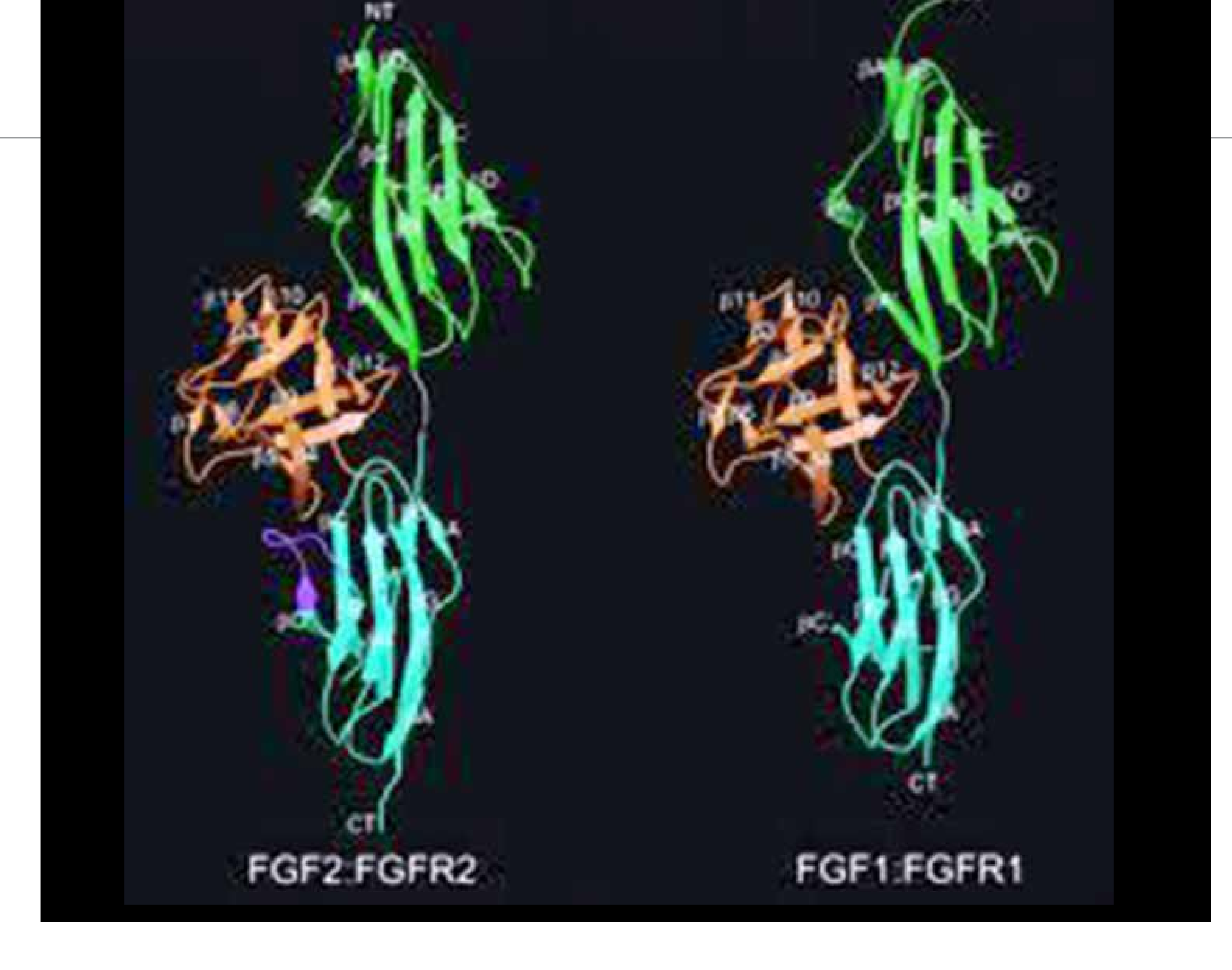
د. أحمد مصطفى العتيق

في لحظة فارقة في تاريخ البشرية، في السادس والعشرين من شهر يونيو عام 2000، أعلن الرئيس الأميركي بيل كلينتون في البيت الأبيض أن المسودة الأولية للجينوم البشري اكتملت، وهو ما أعلنه في الوقت نفسه رئيس الوزراء البريطاني توني بلير في داونينج ستريت. إنها بحق لحظة منهلة في تاريخ البشرية، إذ كانت المرة الأولى التي يتمكن منها أحد الأجناس من قراءة وصفة تركيبه، فالجينوم البشري هو تعليمات كيفية بناء الجسم البشري وتشغيله، بل وصيانته أيضاً تكمن داخل هذا الجينوم.

آلاف الجينات وملايين السلاسل الأخرى التي تشكل كنزاً دفيناً من الأسرار. والواقع أن الدافع الأكبر وراء أغلب الأبحاث في الجينوم البشري هو العثور على علاج للأمراض الوراثية والشائعة مثل السرطان وأمراض القلب، التي تحرض الجينات على ظهورها أو تسهله وكما نعرف الآن فإنه من المحال علاج السرطان إن لم نفهم الدور الذي تلعبه كل من الجينات المحرضة على ظهور السرطان والجينات التي تكبحه في تطور الورم السرطاني. ومع هذا لا يقتصر فهم الجينوم على الطب فقط، بل إن هذا الجينوم يحتوي على رسائل سرية آتية من الماضي البعيد والماضي القريب على حد سواء من ذلك الوقت الذي كنا فيه كائنات وحيدة الخلية إلى الوقت الذي تبنينا فيه عادات ثقافية. يحتوي الجينوم أيضاً على أدلة تخص بعض الألغاز الجدلية القديمة مثل قضية كون أفعالنا جبرية أم اختيارية، وكيف يتحدد هذا وطبيعة ذلك الإحساس العجيب المسمى بحرية الإرادة.

وربما يأتي الحديث عن الوراثة والبيئة في هذا المجال كاتجاهين متناقضين، إذ كيف نجد في الخريطة الوراثية كروموسوماً بيئياً. إن الكروموسوم رقم (5) يُعد مكاناً مناسباً للبدء في إضفاء المزيد من الحيرة على عالم الجينات عن طريق محاولة بناء صورة أكثر تعقيداً ودقة، صورة بها المزيد من المساحات الرمادية. إن مظهرنا لا يتحدد عن طريق جين وحيد (خاص بالمظهر)، بل عن طريق العديد من الجينات إلى جانب عوامل أخرى لا علاقة لها بالجينات من أبرزها السلوك وحرية الإرادة. إن المثال الأوضح هو مرض الربو.إنه أحد الأمراض البيئية، كما أنه ليس مرضاً واضح المعالم تماماً. وبالتأكيد ليس مرضاً جينياً ومع أن البعض يرشح الكروموسوم (5) لحمل لقب «جين الربو». ولكن من المستحيل تحديد جين بعينه بوصفه المسؤول عن مرض الربو، فهذا المرض يقاوم التبسيط، وهو يظهر في كل الصور لجميع الأشخاص، فكل شخص تقريباً يصاب به أو بنوع آخر من الحساسية في مرحلة ما من مراحل العمر، وهناك آراء كثيرة حول هذا الاتجاه فعلماء البيئة يلقون بمسؤولية الحالات المتزايدة من الربو على التلوث، ومن يعتقدون أننا بتنا نعيش حياة ناعمة يرجعون الربو إلى أنظمة التدفئة المركزية والسجاجيد الوثيرة، ومن لا يثقون في التعليم الإلزامي يمكنهم إلقاء اللوم على نزلات البرد التي يصاب بها أبناؤنا في المدارس. أما من لا يحبون غسل أيديهم فبإمكانهم إلقاء اللوم على النظافة المفرطة.. وهكذا إنها جميعها أسباب بيئية.

لماذا إذن يُصر العديد من العلماء على تأكيد فكرة أن الربو



- ولو كان ذلك جزئياً - «مرض جيني» ؟ ماذا يعنون بهذا ؟ الربو هو ضيق في مجرى التنفس يحدث بسبب الهيستامين الذي تفرزه الخلايا البدينة التي يحدث لها هذا التغير بسبب بروتينات الجلوبين المناعي E، التي تنشط بسبب دخول الجسم الجزيئات نفسها التي صممت لكي تكون حساسة لها. الأمر لا يعدو كونه تسلسلاً بسيطاً للأحداث مماثلاً لسلسلة السبب والنتيجة البيولوجية المعروفة. ويرجع تعدد الأسباب إلى تصميم الجلوبين المناعي E نفسه، إذ إن البروتين المصمم خصيصاً لكي يأتي في أشكال عديدة يمكن لأي منها أن يناسب أي جزيء أو مسبب حساسية خارجي. ومع أن نوبة الربو لدى شخص ما يمكن أن تحدث بسبب الغبار وتحدث لدى آخر بفعل حبوب البن، فإن الآلية الأساسية لاتزال واحدة : تنشيط جهاز الجلوبين المناعي E. أينما وجدت سلاسل بسيطة من الأحداث البيوكيميائية وجدت الجينات. وبعض الأشخاص يولدون وهم يملكون أو يطورون، مثيرات للجلوبين المناعي، على الأرجح بسبب اختلاف جيناتهم اختلافاً بسيطاً عن غيرهم من الأشخاص بسبب طفرات معينة ويتضح لنا هنا من خلال حقيقة توارث الربو في العائلات، في بعض الأماكن. في أغلب الظن إن توارث الاستعداد للربو تغذيه عوامل بيئية فتظهر الأعراض. كذلك فإن العثور على هذه الجينات الطافرة يعني الوصول إلى المسبب الرئيسي للآلية الأساسية للربو بما يحمله ذلك من فرص التوصل إلى علاج. ومع أن النظافة والغبار وغيرهما يمكن لهما أن يفسرا سبب تزايد حالات الإصابة بالربو في المجمل، فالاختلافات بين الجينات وحدها هي القادرة على تفسير سبب إصابة أحد أفراد الأسرة بالربو وعدم إصابة فرد آخر به. ومع هذا تبقى المشكلة الأساسية التي تكتنف محاولة تعريف ما هو «طبيعي» وما هو «طافر». إن «الجين البيئي» يتحدد أساساً بقابلية الاستجابة لمثيرات «البيئة» الممرضة.

إن فكرة الجينات باتت مُحاطةً بكثير من التحفظات بسبب تراجع الكثيرين عن آرائهم العلمية، وهذا التراجع لا ينظر إليه على أنه دليل على عدم وجود علاقة جينية، بل على أنه دليل إدانة لعملية البحث عن العلاقة الجينية بأسرها. ومع هذا فإن الأبحاث لا تتوقف في هذا الاتجاه ففي دراسات أميركية تبين أن الجين الذي يحدد قابلية الإصابة بالربو لدى السود كان مختلفاً عن الجين الذي يحدد قابلية الإصابة لدى البيض، والمختلف تماماً بدوره عن الجين الذي يحدد قابلية الإصابة لدى الأشخاص ذوي الأصول اللاتينية، كذلك الاختلافات بين الجنسين هي الأخرى واضحة شأنها شأن تلك التي بين الأعراق. يبدو أن الصعوبة تكمن في وجود طرق عديدة لتغيير حساسية الجسم لمثيرات الربو، على طول سلسلة ردود الفعل التي تؤدي إلى ظهور الأعراض، مما يجعل أنواعاً مختلفة من الجينات مرشحة لأن تكون «جينات الربو» مع أنه لا يمكن لواحد منها بمفرده أن يفسر سوى عدد قليل من الحالات. كلما توغلنا في عالم الجينوم قلت الحتمية، ذلك لأن الجينوم يشوبه تعقيد، صويعوزه التحديد الفاصل شأن الحياة نفسها، لأنه هو الحياة نفسها. ينبغي أن نجد في هذه الحقيقة بعض السلوى، إذ إن الحتمية الخالصة، سواء من الناحية الجينية أو البيئية، تعد مبعثاً على الاكتئاب للمولعين بفكرة الإرادة الحرة.



جمال الشرقاوي

رفاعة الطهطاوي
بستاني يغرس أزهاراً

في عامه السابع والخمسين، وقد استوعب تجربة حياة خصبة، من دراسة دينية متعمقة، إلى رحلة باريسية غنية، إلى نفي واضطهاد في السودان، ومعاصرة أربعة حكام تولوا أمور البلاد، منهم اثنان كان لهما أبلغ الأثر في حياة مصر والشرق كله: محمد علي باشا والخديوي إسماعيل.. وكان لهما أثر كبير في حياته، وكان له في عهدهما دور بارز.

من هذه التجربة الحياتية، العلمية الثقافية العملية، ألّف رفاعة الطهطاوي أكبر وأهم ما كتب: «مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية» أودع فيه عصارة فكره في شؤون المجتمع الأساسية.

وقد عرض لنا، وحلل مغزى فكره باحثان رئيسيان: الدكتور محمد عمارة جامع ومحقق الأعمال الكاملة لرفاعة (1973 بيروت) بورقة قدمت لندوة كلية الألسن بمناسبة مرور مئة عام على وفاة الطهطاوي، بعنوان «الفكر الاجتماعي لرفاعة الطهطاوي».. والدكتور رفعت السعيد في كتاب «تاريخ الفكر الاشتراكي في مصر» (دار الثقافة الجديدة - القاهرة 1969) الفصل الأول «رفاعة الطهطاوي: بستاني يغرس أزهـاراً»، وكان قد نشره في مجلة الكاتب عام 1966، والذي استعرت عنوانه لهذا المقال.

العمل وحده مصدر الشرف

من السطور الأولى، يأخذنا عمارة إلى الرؤية الجريئة لهذا الرائد الأمين، بإحداثه انقلاباً جذرياً في المفهوم السائد في عصره عن قيمة «الشرف».. يمهد: «في عصره كانت مقاييس الرفعة والشرف بوجه عام لا تخرج عن «الحسب» المتمثل في المال الكثير الموروث أو المناصب المقصور توليها على أفراد الأسرة والعائلات الكبرى ذات التاريخ أو الانتساب إلى آل بيت الرسول عليه السلام».. ويواصل «لكن الطهطاوي، وهو صاحب نسب شريف، يرفض هذه المقاييس ويعاف هذه المعايير»».

إنه يرى أن مصدر «الشرف» هو عمل الإنسان واجتهاده بما ينفع نفسه وغـيـره.. وينكر «الـشـرف» على أولئك الطفيليين.. يقول: «بعض الفضلاء يزدري أرباب الرياسات الباطلة والمراتب العاطلة التي يشتريها أهلها ليصلوا بها إلى درجات العظمة والكبرياء، ليستروا بها كسلهم حتى لا يتبين للناس أنهم أرباب بطالة، والأفاضل يعدون ذلك من النذالة والسفالة، فإن فضل الكسلان يدفن معه دون أن تعود منه على نفسه أو غيره أدنى منفعة».

العمل خالق كل قيمة

ولم يكن العمل والاجتهاد في رأي الطهطاوي مجرد فضيلة أخلاقية سلوكية نقيضة للبطالة والكسل والطفيلية على حساب الجادين، وإنما كان رؤية علمية ثاقبة، تتفق مع أحدث نظريات الاقتصاد السياسي في أوروبا.

فالعمل، والعمل وحده، هو صانع كل طيبات الحياة، ومحول خامات الطبيعة إلى سلع ذات معالم معينة ومنافع محددة. وبقدر كمية ونوعية العمل في كل سلعة تتحدد قيمتها. يتفق الباحثان د. عمارة ود. السعيد تماماً في إيراد نصوص «مناهج الألباب» الدالة على ذلك:

فرفاعة يمهد ابتداء بالتمييز بين العمل المنتج، والعمل غير المنتج: «فخدمة المقلدين للمناصب العالية والوظائف السامية في أي دولة من الدول، وكذلك خدمة الخدم المعتادين لسادتهم في أي بلد كان، لا تنتج ربحاً مالياً ولا قيمة مثرية للمخدوم محسوسة، يعني لا تنتج بنفسها استغلال الأموال لمن هي منسوبة إليه، فوظائف جميع الحكام الملكية (السياسية) وضباط العسكرية وجميع الجنود كذلك، وإن كان عليها مدار حركة الإنتاج، بل هي القوة الباعثة له في الواقع، إلا أنها لا تسمى في عرف المنافع العمومية بالمنتجة للأموال بنفسها وبعملها، وإن كانت لهم مرتبات جسيمة في نظير مأمورياتهم، فهذه المرتبات عائدة إليهم من أموال غيرهم.. فبهذا المعنى يقال إنهم غير منتجين، يعني أنهم جهة صرف لا جهة إيراد..».

ويعلق د. عمارة: «ونحن نعتقد أن الأهمية الكبرى لحديث الطهطاوي هنا إنما تكمن في كونه تبشيراً بقيم مجتمع جديد، يصنع العمل المنتج - وفي مقدمته العمل اليدوي- في مكان هام، بل ويقدم على (العمل الميري)»..





د. محمد عمارة



د. رفعت السيد

نشوء الملكية الخاصة

ويمد الطهطاوي إلى بدايات المجتمع الإنساني وكيف تطور الإنتاج عبر التاريخ، يقول: «إن كل أمة مجموع شغلها يساوي مجموع احتياجاتها البشرية. فإذا فرضنا أن إقليم الشلوك والدنكه بالسودان إقليم فلاحة وأن مقدار أهل مليون، ومساحة أرض عشرة ملايين من الفدادين، وأن الشخص الواحد يكفيه في غذائه فدان واحد، فتكون أرض هذا الإقليم كافية لغذاء عشرة ملايين من الأنفس، فهي زائدة تسعة ملايين عن حاجة أهلها الموجودين بها.. فكل إنسان من الأهالي يشتغل بقدر ما يلزم لحاجته.. فالعمل الزراعي لا يكون من الجميع إلا بقدر المؤنة اللازمة للجميع دون الزيادة عليها. وفي هذه الحالة يكون عمل كل إنسان أقل من طاقته وجهده، ودون قواه الطبيعية.. فكل واحد من السكان يشتغل بحراثة مقدار من الأرض بقدر غذائه لا غير، وليس له من الأشغال غير ذلك».

ويعلق الدكتور رفعت السعيد أن الطهطاوي بذلك كان يصور مجتمع المشاعية البدائية، حيث لا ملكية خاصة، ولا عمل أجير، ولا دولة..

لكن رفاعة يكمل: «ثم إن الأمة تحس إحساسات قوية بصعوبة تحصيل غذائها، لكثرة أهاليها، فلا تكاد تتحصل منه على الكفاية. فكل شخص من الأهالي قص له شيء من غذائه، اضطر إلى أن يصرف جميع زمنه وجميع قواه في تحصيل الغذاء والمؤنة.. ولا تزال تتزايد عندهم القوة النشاطية والانتفاع بالأراضي الزراعية أياً ما كانت خصوبتها.. وفي أثناء تقدم الأهالي بهذه المثابة، ينشأ عندهم حق من الحقوق المدنية هو مبدأ حق التملك للأراضي وحوزها بوضع اليد عليها».

وبظهور الملكية الخاصة، كان من الحتمي ظهور العمل المأجور: فما الفرق؟

يجيب رفاعه: «في الحالة الأولى كان العامل يكتفي بالفلاحة اليسيرة ويكتفي بقدر القوت الضروري، لملازمة الكسل وحب الراحة دون أن يعود عليه ضرر في احتياجاته الأولية وأقواته المعيشية..»، أما في الحالة الثانية «يكلف أن يصرف جميع أوقاته في خدمة الأرض بدون راحة إلا بقدر المسافات الضرورية لأكله وشربه ونومه وعبادته».

وبعد تعبيره عن ظهور الملكية الخاصة ونقيضها العمل المأجور، يذهب الدكتور محمد عمارة مع الطهطاوي إلى بدء تطور المجتمع فيما بعد المشاعية البدائية، يقول رفاعة: «الأرض الخصبة، في مادة الزراعة، كانت رأس مال الزراع (ملاكها) يستثمرها، ويستولي على فائدتها، فإن الحرفيين والعملة في القرى والبلاد كانوا ملكاً لرب الأرض بالتبعية لها (أي اقناناً) أو أرقاء بالشراء، وكذلك السباخ والمواشي وآلات الحراثة كانت أيضاً ملكاً لرب الأرض. فكان العبيد والفلاحون المستعبدون يحرثون الأرض ويسوونها ويبذرونها إلى أن يحصدوها وينقلوا محصولها إلى بيت سيدهم. وكانت نظارة الفلاحة ومباشرة الزراعة منوطة بأكبر عبيد السيد أو عتقائه ممن يستنجبه منهم. وليس لهذا المباشر، ولو معتوقاً، مرتب خاص في نظير عمله، بل معيشته في بيت سيده كالعبيد، وعليه طعمه وملبسه في نظير الانتفاع بخدمته.

فإذا جسر المعتوق وخرج من بيت سيده المتربي فيه، لا يجد من يقوم بشؤونه، فكانت الحرية في تلك الأوقات مشؤومة على العتقى وأمثالهم.. وأما الصناعة فكانت أيضاً مقصورة على الأمور اللزومية، وموكولة لتشغيل الأرقاء».

وهكذا وصل الطهطاوي، بفكره الثاقب، الذي عبر الزمان والمكان، ليستوعب، ويعبر عن كليات تجربة الحياة الإنسانية في تطورها الدائم. ولا نبالغ إذا قلنا إن رفاعة بحديثه هنا، وما قبله وما بعده، قد توصل إلى نفس ما توصل إليه في كتابه «أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة»، الذي رصد فيه التطور التاريخي للمجتمع الإنساني..

ولعل هذا ما جعل الدكتور محمد عمارة يعلق على النص السابق بقوله: «ونحن نعتقد أن الطهطاوي قد استفاد في حديثه هنا عن المجتمع العبودي وعن «القنانة» في الإنتاج الزراعي، بمصادر الفكر الاشتراكي الأوروبي في عصره، لا ظناً منا ولا تخميناً، وإنما بدليل أن الرجل يقدم لهذا الحديث بقوله: «لقد استبان من كلام المؤرخين والمخططين للبلاد..».

بين طه حسين وعبد الرحمن الشرقاوي

شعبان يوسف

الذين تناولوا تاريخ الدكتور طه حسين، يعلمون تمام العلم أن هذا التاريخ يقوم معظمه على المعارك الفكرية والأدبية واللغوية، وأزعم أن طه حسين قامت بينه وبين معظم أبناء عصره معارك ضارية، وبدأ طه حسين معاركه مهاجماً مصطفى لطفي المنفلوطي على صفحات جريدة «الشعب» عام 1910 وكتب سلسلة مقالات تحت عنوان «نظرات في النظرات»، وكان يقصد كتاب «النظرات» للمنفلوطي، مروراً بمصطفى صادق الرافعي وإبراهيم عبدالقادر المازني والدكتور زكي مبارك والدكتور محمد حسين هيكل وسلامة موسى وعباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم، وقد تجاوز طه حسين مجايليه واشتبك مع الأجيال الجديدة التي تلته مع محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، وكتب مقاله الشهير «يوناني فلا يقرأ»، وكانت فرصة ذهبية لأي كاتب أو أديب يتناوله طه حسين بالنقد، فلا يفوتها أحد، والبعض كان يناوش بين الحين والآخر الدكتور حتى ينال شرف النقد أو الهجوم من صاحب المقام الرفيع طه حسين.

وركز مؤرخو معارك طه حسين على معارك وأغفلوا أخرى، وضمن هذه المعارك ما كان بينه وبين الكاتب والشاعر عبدالرحمن الشرقاوي في مطلع العام 1960، وإن كانت هناك اشتباكات بين الاثنين حدثت عام 1953 عندما كتب الدكتور طه حسين مقالاً في جريدة «المصري» يدافع فيه عن الأدب الأميركي، وكان الشرقاوي يحاول الالتقاء بطه حسين وعندما تعذر ذلك، كتب الشرقاوي رسالة تمزج بين الحدة والاحترام والتوبيخ للأستاذ الذي يكن له كل التقدير.

لذلك فالاشتباك له جذور قديمة بين الشرقاوي وطه حسين، وإن كان في المعركة الأولى تجاهل طه حسين الرد على الشرقاوي، لكن في الثانية لم يستطع الدكتور طه أن يتجاهله وقد صار كاتباً وروائياً وصحافياً مرموقاً ذا أثر بالغ في الحياة الثقافية والأدبية والفكرية، وربما تكون العلاقة بينهما شهدت قدراً من التقارب والمودة قبل نشوب هذه المعركة في أوائل عام 1960 عندما بدأ الشرقاوي في نشر سلسلة مقالات تحت عنوان «الشعر الجديد» وتحدث في هذه المقالات عن حركة الشعر منذ أوائل القرن العشرين، وأبدى اندهاشه من النقاد الذين هاجموا الشاعر أحمد شوقي بضراوة، ولكنهم استقبلوا الشعر المهجري بترحاب شديد، وهم أنفسهم الآن الذين يهاجمون الشعرالجديد، وعلى رأسهم عباس محمود العقاد الذي لم يكتف برأيه الشخصي في هذا الشعر، ولكنه فرض هذا الموقف على لجنة الشعر التي كان يترأسها في المجلس القومي لرعاية الفنون والآداب آنذاك، وجعل الموقف الخاص له موقفاً عاماً تتبناه الدولة التي يتبع لها المجلس، وفي هذا السياق وجه الشرقاوي لوماً للدكتور طه حسين الذي صمت عن كل هذه الترهات، ومعنى هذا الصمت هو الرضا، وكان الشرقاوي يقول دوماً: «اللهم أنصف الشعر الجديد بأحد العمرين»، يقصد العقاد وطه حسين، ولأن العقاد خرج من دائرة الإنصاف تماماً إلى موقف الغبن، فكان الأمل معقوداً على طه حسين الذي آثر الصمت، مما يشي بأنه متضامن مع هذا الهجوم الضاري على الشعر الحديث، ولكن طه حسين لم يصمت، بل اتصل برئيس التحرير وعاتبه على المقال، وأنكر كونه يتضامن مع أي هجوم على التجديد، ولكنه يشترط أن يكون الجديد جديداً فعلاً، مما دفع الشرقاوي ليكتب مقالاً يقدم فيه التحية لطه حسين، الذي ينتصر للحق دوماً، ولكن طه حسين لم يكتف بالمكالمة، ولكنه بدأ يكتب سلسلة مقالات تحت عنوان: «ظواهر»، واختص فيها بمناقشة الشرقاوي وآخرين، وأطلق عليهم «جماعة المتأدبين» الذين يكتبون اليوميات في الصحف، ومنهم عبدالرحمن الشرقاوي الذي (يبدي ويعيد) في قضية الشعر الجديد، رغم أنه لا يرى جدة في هذا الشعر، ولا يسمع شعراً جديداً في الشعر المطروح في الساحة، ولم يصمت الشرقاوي، ورد على هذه الاتهامات الظالمة، واستنكر أن يصفه طه حسين بـ «المتأدب»، مستكثراً عليه وصف «الأديب»، فما كان من طه حسين إلا أن عاب على





الشرقاوي أنه لا يعرف لغته، ولا يتقنها ولا يسبر أسرارها، واستنكر أن الشرقاوي لا يدرك معنى وصف «متأدب»، رغم أنه موجود، ولا يوجد فرق بينه وبين وصف «أديب»، ولكن الشرقاوي انبرى في الأسبوع التالي ليرد على طه حسين، وهنا طرف من هذا السجال الساخن بين الشرقاوي وطه حسين حول هذه القضية الفرعية.

كتب عبدالرحمن الشرقاوي في سياق هذا السجال مقالاً تحت عنوان: «وفوق كل ذي علم عليم» في 24 إبريل/نيسان عام 1960يقول: (أيجب ألا نخالف الدكتور طه حسين، لكي نكون عارفين بلغتنا؟! ألأنني أختلف مع الدكتور طه، فأنا إذن رجل لم يقرأ الأدب القديم، ولم يتعود عليه، وإنما اكتفى من لغته التي ينشئ فيها بما تعلمه في المدارس؟!

من أي كتابات لي ظهر للأستاذ الدكتور طه فجأة أنني لا أتقن اللغة التي أنشئ فيها؟!.. والأستاذ الدكتور طه يتمنى لو أني رجعت إلى المعاجم المتقنة لأعرف أن المتأدب هو الأديب، وأن اللغة تقول أدبه فأدب- بضم الدال- أي صار أديبا!

فليقل لنا الدكتور طه إلى أي المعاجم المتقنة رجع هو ليعلمنا هذا.. وما في هذه المعاجم المتقنة التي وجد فيها الأستاذ الدكتور طه حسين هذا الكلام.

ليقل لنا أيضاً أي المعاجم ليس متقناً لنرفضه، قبل أن نتورط في خطأ الاعتماد عليه!

أما أنا فأعرف من قراءتي للغة العربية التي أنشئ فيها أنه لا يمكن أن يوجد في اللغة فعل مطاوع على صيغة «فعل» بضم العين.. ففي أي معجم متقن وجد الأستاذ الدكتور أدبه فأدب بمعنى أديبا.. أيمكن أن يقال علمه فعلم.. أم أن العرب تقول علمه فتعلم..

أيجب أن أواجه الأستاذ الدكتور بأن هذا الذي قاله خطأ نهى عنه اللغويون.. وإلا فليدلنا على نص بذلك.

أما أنا فقد رجعت إلى القاموس ولسان العرب.. وبودي أن أسأل الأستاذ الدكتور أهما من المعاجم المتقنة التي يعتمدها.. رجعت إلى القاموس قبل أن أناقشه فوجدت فيه: أدبه بتشديد الدال علمه فتأدب.. واستأدب- أي تعلم-. ورجعت إلى لسان العرب بعد أن كتب هو ماكتب فوجدت فيه أدب الرجل يأدب أدباً (بضم الدال) أي صار أديبا.. وأدبه فتأدب علمه.. أما أدبه فأدب أي صار أديباً.. فهذا علم لم يقع لصاحب القاموس ولا لصاحب اللسان.. وأنا لا أعرف بعد في أي المعاجم المتقنة طالعها الأستاذ الدكتور طه حسين!! وأي المعاجم أكثر إتقاناً من اللسان في رأيه هو؟).

وفي 28 إبريل/نيسان كتب الدكتور طه حسين رداً تحت عنوان «الأدب والمتأدبون» يعترف فيه بصحة ما جاء به الشرقاوي فيقول: (أحب قبل كل شيء أن أنصف الأستاذ عبدالرحمن الشرقاوي من نفسي، فقد قرئ على القاموس المحيط للفيروزبادي خطا فكتبت ما كتبت، وكان الأستاذ عبدالرحمن الشرقاوي صادقاً في أنه لم يجد هذا النص الذي ذكرته في القاموس ولا في اللسان.

وأحب بعد ذلك أن أشكر للأستاذ الشرقاوي ثناءه عليّ، وإن لم أكن جديراً بالثناء، وحبه لي، وإن كنت أجد له في نفسي من الحب مثل ما يجد لي، ولكني أريد أن أقول له بعد ذلك، في غير إغضاب له ولا زراية عليه، إني مازلت أقطع بأنه لا يحسن لغته العربية كما ينبغي له أن يحسنها، لأنه يحاول أن يكون كاتباً ويحاول أيضاً أن يكون شاعراً، والشرط الأساسي لمن أراد أن يكتب النثر ويقرض الشعر هو العلم الدقيق بحقائق اللغة، والتصرف الحسن في ألفاظها، ولو قد عرف لغته كما ينبغي لمثله أن يعرفها، لما جادل في أن من الصواب أن نقول أدبه فأدب بضم الدال، فهو أديب وتأدب فهو متأدب، كما نقول علمه فعلم وتعلم، وكما نقول فهمه ففهم، وكما نقول عرفه فعرف ذلك طبيعي في اللغة وطبيعي في الحياة أيضاً، والناس لا يعلمون إلا إذا تعلموا عن معلم، أو عن جهد عنيف يبذلونه في القراءة والدرس والبحث حتى يعلموا أو يتعلموا).



أحمد صالح الهلال

لـو ..
هل هي ظاهرة عربية..؟

لو لم أكتب هذا المقال لكتبت غيره، ولكن لو فرضت نفسها وخرجت هكذا «تولول» على الطريقة العربية، أسبوعاً كاملاً أو أكثر استقرت في أذني، أو بالأحرى الأذن ما هي إلى قناة أوصلتها إلى أعمق ما يمكن أن تصل إليه في نفسي، لا أكون مبالغاً إن قلت إنها كانت توقظني من غريق نومي، تقلب المواجع، تبحث عن حالة الندم، كم هي مساحتها في نفسي أو بالأحرى كم مرة ولولت في حياتي أي استخدمت كلمة لو. كناية عن الندم عن فعل لو لم أقم به أو ليتني فعلته، والشيء الذي وعيته لاحقاً أو انتبهت له أن لو. هي ذاتها ول ولكن مع تبدل مواقع الأحرف، فالإنسان العربي حينما يندم على فعل يقول لو لم أفعل، أو لو فعلت أي في النهاية هو يولول (من ول) فكلتا الكلمتين جذرهما واحد.

ولكي أقربها أكثر للقارئ كنت أُشاهد برنامجاً حوارياً على إحدى القنوات الفضائية في ذكرى النكسة.. البرنامج عبارة عن مقدم البرنامج وضيفين متقابلين كل ضيف يحمل رأياً نقيضاً لضيفه المقابل، ولكن ما لفت انتباهي على حجم التناقض الذي بين الضيفين، وجود مشترك خطير ودال على الحال التي وصلنا إليها، يشترك به الضيفان بشكل ملفت إلى حد كبير أحياناً.

فكلاهما يولول، ولكن على طريقته، فعلى سبيل المثال يبدأ أحد الضيفين الناقم على عبد الناصر ومحمله تبعات النكسة:

ـ لو استمع عبد الناصر لصوت العقل لما كان هذا حالنا اليوم.

يرد عليه الضيف المقابل(الناصري) وهو يشتاط غيظاً:

ـ لو استمع عبد الناصر لصوت العقل الذي تنادي أنت به لكان على العرب السلام ولم يبق منا شيء.!!

حينها يتدخل مقدم البرنامج ليزيد لهيب الضيفين سائلاً الضيف الأول:

ـ لو افترضنا أن عبد الناصر لم يكن يسمع صوت العقل، ماذا كان يسمع إذن؟

ـ لو لم يسمع لهذيان قائد الجيش عبد الحكيم عامر لتم إنقاذ الكثير الكثير

من الأراضي العربية.

حينها استشاط الضيف المقابل غيظاً قائلاً له:

ـ لو لم تخرج أنت وأمثالك على القنوات الفضائية وتشوهون الحقائق لما وصلنا إلى هذه الروح المهزومة.

ولا أريد أن أكمل لأن الأسطوانة كما هي على طول البرنامج حتى نهايته حالة من اختزال الأزمات العربية في ولولة لا تغني ولا تسمن من جوع.

وهي حالة حتى لا نقع في نفس الاختزال الذي انتقدناه عميقة ولا يمكن أن تختصر في وضع سياسي معين، ففي الشعر العربي على سبيل المثال وهو ديوان العرب، كثيراً ما بدأ الشاعر العربي قصيدته بالبكاء على الأطلال والندم على زمن ولّى، وحتى لو لم يبدأ قصيدته بكلمة لو ولكن لو هنا مستترة، وهي في ظني أخطر مما تكون ظاهرة، فالشاعر حينما يبكي على الأطلال كأنه يقول «لو لم يتغير الزمن وبقينا على حالنا» فالمضمون واحد وإن تغيرت الجمل، قد يقول قائل إن هذا في الشعر القديم فلن تجد اليوم شاعراً يبكي الأطلال، ونحن نقول له قد يكون كلامك صحيحاً ولكنك قد تجدها عند أحدث الشعراء حداثة اليوم كما هي قصيدة الشاعر السعودي الكبير محمد العلي في قصيدته «لولاك» حيث يقول منه:

«من نحن لولاك امنح قلوبنا
شرف الانتماء لجناحيك
خذنا بقسوة أم ارجعنا صغاراً
فقد كبرنا في الهاوية
أيها الوهم يا زورقاً في المحال
هل سنعبر بحر الرمال».

و. لو. هذه يمكن أن تسطر نوادر في الأدب العربي، تملأ صحفاً ومجلدات قد يجد بها الإنسان العربي عبراً وعظات، تكون باب فرج لحالة الولولة. التي استقرت في الوجدان الشعبي.

ولو كان المقام يتسع لذكرنا أمثلة عديدة على ذلك «ولكن الحر تكفيه الإشارة».

قد يقول القارئ في نهاية المقال لو لم تكتب هذا المقال وتقلب المواجع لكان حرياً بنا أن نعيش في نعمة النسيان إلى أن يغير الله.

قارئي العزيز...

لو لم تقرأ هذا المقال لقرأت غيره.

من إصدارات
إدارة البحوث والدراسات الثقافية











وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

